التحليل السيميائي للمسرح

التحليل السيميائي للمسرح

سيميائية العنوان-سيميائية الشخصيات-سيميائية المكان

المؤلف:
منير الزامل

اسم الكتاب : التحليل السيميائي للمسرح

(سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات- سيميائية المكان).

المؤلف: منير الزامل.

سنة الطباعة: ٢٠١٤.

كمية الطباعة: ١٠٠٠ نسخة.

الترقيم الدولي: ISBN 978-9933-22-017-4.

جميع العمليات الفنية والطباعية تمت في:

دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع

يطلب الكتاب على العنوان التالي:

دار مؤسسة رسلان

للطباعة والنشر والتوزيع

سورية ـ دمشق ـ جرمانا

هاتف: ٠٩٦٣ ١١ ٥٦٢٧٠٦٠

تلفاكس: ٠٩٦٣ ١١ ٥٦٣٢٨٦٠

ص. ب: ٢٥٩ جرمانا

www.darrislan.com

الإهداء

إلى التي كانت وكنّا،

إليك حيث كنت.

المقدمة:

قسم هذا الكتاب إلى أربعة فصول، عالج الفصل الأوّل الأسس النظريّة لبناء المنهج السّيميائي، ممهّداً بعتبة تقدم إيضاح للسّيميائيّة، وعرض لنظريتها،و توضّيح أنّ السّيميائيّة هي كلمة معرّبة، حيث آثر الكاتب قبل الولوج في عمليّة التحليل السّيميائي أن يقدّم فكرة واضحة عن مصطلح السّيميائيّة منذ نشأتها، علاوة عن الآليات المستعملة في المنهج، و إيضاح الفرق ما بين الرّمز والعلامة، حيث إنّ بعض الباحثين استعملوا الرّمز مرادف العلامة، ثمّ يبين الكاتب مرادفات السّيميائيّة، وهي السّيميولوجيا والسّيميوطيقا، إذ يبيّن أنّ الاختلاف في اللّفظ يعود إلى الإقليم الجغرافي للباحثين النّاطقين بالاسم، فقد تمسّك الفرنسيّون بالسّيميولوجيا، بينما اختار الأمريكيون السّيميوطيقا، فانبثقت من بينهما السّيميائيّة؛ لأنّها اللّفظ الأقرب إليهما، والأخفّ على السّمع. نتج جرّاء ذلك عدّة مدارس أو اتجاهات سيميائيّة، عُرضت في ثنايا الكتاب على الترتيب: المدرسة الفرنسيّة، ورائدها سوسير. المدرسة الأمريكيّة، ويترأسها بورس. والمدرسة الإيطاليّة، والمدرسة الشكلانيّة الروسيّة.

وجد الكاتب بعض الآراء الّتي قد تتضارب مع ما يروم إليه في تحديد هوية هذا المنهج الضخم والقيّم، ففي كتاب " درس السيميولوجيا" للناقد رولان بارت، نجده يقرّ بأنّ السّيميائيّة جزء من اللّسانيّات، لأنّها تدرس اللّغة، إلاّ أنّ الكاتب يوضّح أنّ اللّسانيّات جزء من السّيميائيّة، فالسّيميائيّة تدرس جميع الأنساق الثقافيّة والأنظمة اللّغويّة وغير اللّغويّة. فإذا اختصّت اللّسانيّات بدراسة اللّغة، فإنّ السّيميائيّة تدرس اللّغة وما وراء اللّغة، فهي شاملة تحوي اللّسانيّات وغيرها. ومن العسير بمكان أن نعترف بالرّأي الذي يخضع السّيميائيّة لحقل اللّسانيّات.

ويأتي الفصل الثّاني بعنوان: " سيميائيّة العنوان"، وينقسم إلى قسمين، أوّلهما نظري والآخر تطبيقي. عالج الكاتب في القسم النّظري معنى العنوان لغةً واصطلاحاً، كما يبيّن بالتعريف أهمية العنوان ـ عربياً وغربياً ـ في الدّرس الأدبي، ثم يقدم الكاتب إستراتيجية سيميائيّة في قراءة العنوان، عندئذٍ ينتقل لمطاردة عناوين بعض المسرحيّات، ودراسة علاقتها بالمتن، مبيّناً مدى

مراوغة العنوان، وإلى أيّ حدٍّ يكون ذا دلالة إيحائيّة، ضمّ الفصلُ بعض عناوين المسرحيّات على اختلاف كتّابها، إذ تم الانتقاء من هذه العناوين ما هو أشدُّ خدمة للبحث، وأخيراً استفاد الكاتب من هذه العملية التحليلية لتثبت وظائف العنوان في المسرح.

أمّا الفصل الثالث: " سيميائيّة الشّخصيات "، فقد تأسَّس وفق ما سلف، حيث انقسم إلى جانبين: نظري وتطبيقي. في القسم الأوّل عالج الكاتب الشّخصية مفهوماً واصطلاحاً، ثم انتقل إلى الشّخصية الدراميّة، مبيّناً أهميتها الوظيفيّة في بناء النص. أما القسم الثّاني فإنّ انبثاقه كان من النموذج العاملي، إذ حوى سيميائيّة الجسد، والتعريف بلغة الإيماءات، وأهميتها التّشكيليّة في النّص، ثم دُرس محورٌ من النموذج العاملي وهو محور الصراع، الذي يتألّف من المساعد والمعارض، وقد عمل الكاتب على توضيح آلية اشتغال كلٍّ منهما، ثمّ تم متابعة الممارسة التطبيقيّة في سيميائيّة الاسم، إذ تم التعمق في إبراز الأهميّة التحليليّة لاسم الشّخصيّة، فالاسم لا يقلُّ أهميّة عن العنوان في معرفة كنه الشّخصية، فتشكّل وفق الاسم أنواع تم اقتناصها من المسرح العربي، مثل الاسم المطابق للمسمّى عملاً و وظيفةً، والاسم المخالف للمسمّى. أمّا النّوع الثّالث الذي يأخذ حيزاً في المسرح فهو الاسم في الدّرجة صفر، ومهمته الحياد، ولا يدخل في تركيب الشّخصية وظيفيّاً، حيث يستلذُّ بكونه لا مع ولا ضد. ونظراً لانجرار الباحثين لأهميّة الاسم فقد رأى الكاتب أن يختمَ الفصل بدراسة سيميائيّة القوى الفاعلة، فكان النموذجُ المسجّل للدّراسة هو شخصية "الشيخ "، عالجت الدّراسة شخصية الشّيخ المحافظة على الاسم، وشخصيّة الشّيخ التي تنبئ أفعالُها عن انقطاع الصلة بالاسم؛ لأنّ المسرح العربي يحفل بوجود الشّيخ الانتهازي البعيد عن أمور الدين، كما يسجّل ذاك الشّيخ الورع والتقي، وكان للدّراسة في هذا المجال تأثير عميق، من حيث الشّمولية والتّنوع، وتغيير الوضعيّة من وصلة مع الموضوع إلى فصلة ضمن النّموذج العاملي، ومن ثمّ فإنّ تغيير الوضعيّة بمنزلة تحريك الشّخصية ضمن البنية العامليّة.

بعد دراسة سيميائيّة العنوان والشّخصيات، وجد الكاتب أنّ البناء التكويني يكتمل بدراسة المكان، فانبثق الفصل الرّابع" سيميائيّة المكان " متشكّلاً من عتبة المحور الرّاسمة تخوم الدّراسة، ثم أثبتت الدّراسة تعريف المكان مفهوماً واصطلاحاً، وخصّصتْ بالذّكر المكان الفنّي المسرحي، حيث يختلفُ عن بقية الأمكنة في الفنون الأدبيّة؛ لأنّ المكان الدّرامي يتألّف كما يرى

الباحث منصور الدليمي من أربعة أنواع من البُنى: البنية المكانيّة المتولِّدة والمتدرّجة والمتداخلة والمتكرّرة. ثم عالجتِ الدّراسة سمطقة المكان في النص المسرحي، مقسّمة المكان إلى أمكنة رئيسيّة وفرعيّة، وأمكنة إقامة إجباريّة، وأمكنة إقامة اختياريّة. انتقلت القراءة من خلال هذه الأمكنة للبحث عن دلالات المكان السّيميائيّة، ودرستْ تحولاته بالنّسبة إلى الشّخصية مبرزةً جماليّاته. لم تفرد الدّراسة للزّمان فصلاً مستقلاً؛ بل ذُكر تحليلاً في طيّاتها؛ لأنّه معلوم أنّ الزّمان خالٍ من الأبعاد المادية، وهو على الأغلب نفسي، لذلك ارتأت الدّراسةُ ذلك و في نهاية الكتاب قدم الكاتب تذييل ما تمَّ العثور عليه من نتائج في خاتمة، تعدُّ بمنزلة المنهل الذي تُجمع فيه روافد عديدة، استقطبت جرّاء العناء الشّديد.

الفصل الأوّل

المقاربة السّيميائيّة

"لم يكن بمقدوري أبداً دراسة أي شيء كيفما كان (رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقا، اقتصاد، تاريخ، علوم...)، إلا دراسة سيميائية"

بيرس

تمهيد:

سنناقش في هذا الفصل المفاهيم السّيميائيّة، وقد آثرت أن أبدأ بالاستعمال اللّغوي للكلمة، تجنّباً للخلط بين لفظ سيمائيّة وسيميائيّة عند الباحثين، ثمّ عرّفت السّيميائيّة اصطلاحاً، مبيناً أهمية السّيميائيّة في الحياة الاجتماعيّة عموماً، وبالدّرس الأدبي خصوصاً، وتم التّفريق بعدئذ بين السّيميائيّة والسّيميولوجيا والسّيموطيقيا، وأخيراً بنت القراءة حفرياتها على سيميائيّة المسرح، وأهمية استعمال السّيميائيّة في المسرح، لغناه بالعلامات الّتي تشكّل موضوع السّيميائيّة.

السّيميائيّة لغةً:

انطلاقا من مقولة دانيال تشاندلر " لم ينتشر تمأسس السيميائية كفرع أكاديمي (مع أن لها جمعياتها ، ومؤتمراتها ، ومجلاتها العلمية، وتوجد أقسام للسيميائية في عدد محدود من الجامعات).إنها مجال دراسة يرتبط بمواقف نظرية وأدوات منهجية متعدد ة" [1].

لقد اختلفت الآراء وتعدّدت الأقوال في الجِّذر الّذي انبثقت منه السّيميائيّة ؛ لأنّ بعض الباحثين استعملوا لفظة السّيماء، ومنهم من استعملها بياء زائدة " السّيمياء "، وهنا سنبيّن استعمالنا لها باللفظ " السّيمياء، أو السّيميائيّة "، لأنّها الأكثر تداولاً.

درّس الباحث بلقاسم دفة في جامعة محمد خيضر السّيميائيّة على أساس أنها كلمة عربيّة أصيلة، يقول: "إن كلمة سيمياء عربيّة أصيلة مشتقّة من الفعل (سام) الّذي هو مقلوب (وسم)[2]، ويبدو أنّ عملية القلب تتوخّى التخفيف اللّفظي للكلمة على اللّسان، (سوْم) بتسكين الواو هي عند الأصمعي بمعنى سرعة العدو أو المرّ السّريع" يقال: سامت الناقة تسوم سوماً وأنشد بيت الرّاعي:

---

[1] - تشاندلر، دانيال: " أسس السيميائية"، ترجمة طلال وهبه،المنظمة العربية للترجمة، ط١ بيروت، تشرين الأول٢٠٠٨، ص٣٢.

[2] — دفة، بلقاسم: علم السّيمياء والعنوان في النّص الأدبي، ضمن كتاب: السّيميائيّة والنّص الأدبي، الملتقى الوطني الأوّل "ملتقى معهد اللّغة العربيّة وآدابها " الذي انعقد في بسكرة، جامعة محمد خيضر، الجزائر ٧ ـ ٨ ـ نوفمبر ٢٠٠٠، ص٣٣.

مقـــاء منفتـــق الإبطـــين مـــاهرة بالسـوْم، نـاط يـديها حـارك سـند[1]

أمّا الفعل(سام) فقد جاء في محـيط المحـيط أنّـه يسـتعمل مـن قبـل العامّـة للاستفسـار عـن ثمـن البضاعة "يقال سام بسلعته كذا وكذا (...) والعامّة تقول سام البضاعة أي سأل عن ثمنها"[2].

ورد في لسان العرب ما يخصّ فـتح الـواو (سَـوَمَ): السُّومة والسِـمة والسِّـيمياء: العلامـة. وسـوّم الفرس: جعل عليه السِّيمة[3]. لقد جعل ابن منظور السّـيما والسّـيمياء في بـاب واحـد وأشـار إلى أنهـا أي "السّـيما" تعـني العلامـة، وقـد وردت في القـرآن خمـس عشـرة مـرة بـين (مسـومين، ومسومة، وسيماهم، و...) وكلها بمعنى العلامة. جاء في القـرآن مـثلاً قولـه تعـالى:" سـيماهم في وجوههم "[4]، وقوله: "تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا"[5]، وقوله: "يعرف المجرمـون بسيماهم فيؤخذ بالنّواصي والأقدام"[6].

يتّضح من الشواهد الّتي بين أيدينا أنّ كلمة سيمياء مشـتقّة مـن " سـيما " علـى وزن " فعلـى"، لكن كلمة سيمياء لا نستطيع أن نوزنها من الجذّر الـذي اشـتقت منـه، فوجـود اليـاء بـين المـيم والألف يقلب كفة الوزن.

رجح صاحب لسان العرب أن يكون أصل سيما هـو وِسْـمى " فحوُّجلـت الـواو مـن موضـع الفـاء فوضعت في موضع العين فصار سِوْمى وجعلت الواو ياء لسكونها وانكسار مـا قبلـها "[7] فصـارت سيما، أيّاً كان من هذه التّسمية سيما أم وسمـى، لا نسـتطيع أن نـبني وزن السّـيمياء بنـاء علـى ذلك، لكنّ دائرة المعارف الإسلاميّة " تشير في مادة (سـيمياء) إلى أنّ هـذه الكلمـة مـن الكلمـات

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط١، ٢٠٠٠، مادة "سوم".

[2] ـ البستاني، بطرس:

محيط المحيط، بيروت ـ مكتبة لبنان، طبعة جديدة ١٩٨٣، مادة "سوم".

[3] ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة "سوم".

[4] ـ القرآن: سورة الفتح، الآية ٢٩ .

[5] ـ سورة البقرة، الآية ٢٧٣.

[6] ـ سورة الرّحمن، الآية ٤١.

[7] ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة "سوم".

العربيّة القديمة التي تعني السّمة أو الإشارة أو الإشعار، وتستعمل أيضاً في باب من أبواب السّحر"[1]. .

تبيّن أنّ كلمة السّيمياء كلمة معرّبة، وهي ألطف إلى السّمع من السّيماء، وأقرب إلى لفظة السّيميوطيقيا، أو السّيميولوجيا، والياء فيها زائدة .

السّيميائية اصطلاحاً:

" أقصر تعريف للسيميائية هو :" دراسة الإشارات" [2]. والإشارات واسعة الانتشار، بعضها واضح لا يحتاج إلى إعمال الفكر لإخراجها إلى العالم، وبعضها الآخر يتطلّب حنكة أو خبرة بالعلامات وماهيتها؛ كي تظهر بالشّكل الذي وضعت من أجله. في هذة الآونة يغيب دور الإنسان العادي، ويُفتح المجال لبزوغ السّيميائيّة التي تختصُّ بدراسة العلامات، فقد عُرِّفت السّيميائيّة منذ نشوئها أنّها " العلم الذي يدرس العلامات والنظم الثقافية"[3]، ولئن كانت السّيميائيّة علماً حديث النّشأة؛ نجد جذورها موغلة في القدم؛ حيث يقترن وجودها " بالفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو اللّذين أوليا اهتماماً بنظرية المعنى، وكذلك مع الرواقيين الذين وصفوا نظرية شاملة في هذا المعنى بتمييزهم بين الدّال والمدلول والشّيء "[4].

تهتم السّيميائيّة بدراسة الظواهر الإشاريّة المكوَّنة من وجهين متلازمين متلاصقين يشبهان بحسب سوسير وجهي العملة الواحدة وهما (الدال والمدلول)، ويرى سوسير أنّ العلامة مؤلّفة من هذين العنصرين، وأنّ العلاقة اعتباطية بينهما، في حين تكون العلاقة بين وحدات العنصر الواحد" الدّال " تكافؤية. تمثل السّيميائيّة مركز الدائرة الذي تتقاطع فيه جميع أقطار الدائرة،

---

[1] ـ نقلاً عن: سعد الله، محمد سالم : "مملكة النّص، التحليل السّيميائي للنقد البلاغي"، الجرجاني نموذجاً، الأردن ـ إربد: عالم الكتب الحديثة،ط١، ٢٠٠٧ ،ص٧.

[2] - تشاندلر، دانيال: " أسس السيميائية"، ص٢٧.

[3] — شولز، روبرت: السّيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت ـ لبنان: المؤسّسة العربيّة، د.ط، ١٩٩٤، ص٩.

[4] — تفادي، السّيّد: السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة عالم الفكر، مج٣١، ع١، ٢٠٠٢، ص٤٩ .

إذا أخذنا بعين الحسبان أنّ كلَّ قطر في هذه الدائرة يمثِّل حقلاً معرفيّاً، فهي تتداخل مع جميع الحقول المعرفيّة؛ لأنّها" حقل معرفي شمولي، بل إنّه المحور الذي تتقاطع فيه حقول معرفيّة متباينة، باعتبار (كذا) أن الغاية الجوهريّة الّتي يسعى إليها أيُّ علم هي فهم الإنسان"[1]. ويبدو أنّه من الصعوبة أن نحدّد بدقة تعريف هذا الحقل المعرفي المتأخّر الظّهور بسبب انتشاره الواسع، واستعماله في حقول النّقد في حيّز زمني قصير، لذلك تمثّل السّيميائيّة مشروعاً مفتوحاً لاستقطاب التّصورات المنطقيّة مادام المُنفِّذ للمشروع السّيميائي الذي يملك السّلطة هو الفكر أنّى وجد، مع الاحتفاظ أو الالتزام بقواعد البحث السّيميائي، فالسّيميائيّة تشكّل علماً معرفياً بالغ الأهميّة والخصوصيّة، ذا علاقة مهمة مع كل مجالات الفعل الإنسانيّة.

تدرس السّيميائيّة جميع فنون الأدب معتدّة بالدّراسات الثقافيّة الّتي تؤثّر بشكل كبير على إنتاج المعنى من جهة السّيميائي. إلّا أنّ السّيميائيّة لا تهتمُّ بإنتاج المعنى المباشر، أو ماذا يقول النّص، بل ما يهمُّ السّيميائيّة هو الطّريقة الّتي حُصل فيها على المعنى، أي طريقة استخراج المعنى من العلامات، حيث تقف السّيميائيّة على شفرات النّص الّتي تتموضع في العلامات، فالعلامة تحمل شفرات مبهمة غامضة، تفكُّ السّيميائيّة الشّفرة وتزيل الإبهام والغموض جرّاء دراسة العلامة. " ويسعى السيميائيون إلى الكشف عن الشيفرات والقواعد والقيود المستترة المسؤولة عن إنتاج المعنى في كل شيفرة" [2].

وضح صاحبا " دليل الناقد الأدبي " مفهوم السّيميائيّة بشكل منتظم[3]، وحددا العلاقة بين السّيميائيّة واللّسانيّات ـ سيمر ذكرها ـ . إذ ارتبطت السّيميائيّة بالدّلالة ارتباطاً وثيقاً يكاد يصل إلى ارتباط الشّيء بذاته، حتّى إنّنا لايمكن أن نتصّور وجود السّيميائيّة دون وجود دلالة كما يرى ذلك (إيكو ، وورولان بارت) وكل مَنْ ربط السّيميائيّة بالدّلالة. في هذا السّياق يؤكّد سعيد بنكراد

[1] ـ بصل، محمد إسماعيل: قراءة سيميائيّة في مسرح سعد الله ونوس، منشورات الأهالي، د.ط، ٢٠٠٠، ص١١.

[2] - تشاندلر، دانيال: " أسس السيميائية"، ص٢٥٣.

[3] ـ للاستزادة حول مفهوم السّيميائيّة يمكن الرّجوع إلى كتاب:

البازعي، سعد ـ الرويللي، ميجان: دليل النّاقد الأدبي، لبنان ـ بيروت: المركز الثّقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢، ص١٧٧ وما بعد.

أنّ تحليـل الـنّص مـن الوجهـة السّـيميائيّة يتعلّـق بالعلاقـات الدّلاليـة الكامنـة بـين وحداتـه "فالسّيميائيّات هي كشف واستكشاف لعلاقـات دلاليـة غـير مرئيّـة مـن خـلال التجلّـي المباشـر للواقعة: إنّها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتـواري والمتمنّـع، لا مجـرد الاكتفـاء بتسـمية المناطق النّصيّة أو التعبير عن مكونات المـتن "[1]. ولايسـتطيع الباحـث في مجـال السّـيميائيّة أن يتجاوز الجهود الّتي بذلها سعيد بنكراد فيما يتعلّق بالسّيميائيّة، إذ أوضـح مفاهيمهـا النّظريّـة، وعرّج على تطبيقاتها العمليّة من خلال استخدام المصطلحات الأساسيّة فيها. تحدث بنكراد عـن مفهوم السّيميوز، ووصفه بالسّيرورة المنتجة للمعنى، لكونه كما يتصوّر بـورس؛ الحجـر الأسـاس الذي تقام عليه الدّراسات السّيميائيّة، كما أوضح بنكراد مفهوم المحايثـة أو التّحليـل المحايـث الذي يقصد به إنتاج المعنى من الدّاخل .

تعتمد السّيميائيّة من الوجهة البيرسيّة على ميراث فلسفي منطقي، وتطمح إلى رسم فهم للوجود من خلال تفسير العلامات وتحليلها وبيان وظائفها وفاعليتها ومساهمتها في إنشاء التّواصـل بـين مختلف الموجودات. من هذا المنطلق العميق، أو الطّرح البيرسي توسعت مباحث السّـيميائيّة كـي تشمل جميع جوانب الحياة السّياسيّة والاقتصاديّة والثّقافيّـة والنّفسـيّة، فالسّـيميائيّة اسـتطاعت أن تمثّل الأداة الواضحة والمنهجيّة الموسومة بالدّقة في تفسير سلوك العلامات، إذ قـدّمت تفسـيراً لكل ما هو موجود من الوجود بالاستفادة من التّحليل المحايث الذي يعـني عنـد البنيـويين " أن النّص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولاً عن أيِّ شيء يوجد خارجه"[2]. ويرى بنكراد أنّ المحايثة " مرتبطة بنشاطين: نشاط يحيل على كل ما هو موجود بشكل ثابت وقار عند كائن ما (والأمـر يتعلق برؤية ستاتيكية)، وآخر يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبِّـراً عـن طبيعتـه الأصـليّة (رؤية دينامية) "[3].

---

[1]ـ بنكراد، سعيد : " السّيميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها "، سورية ـ اللاذقيّة: دار الحوار، ط٢، ٢٠٠٥، ص١٥.

[2] ـ بنكراد، سعيد: " السّيميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها "، ص٢٥٥.

[3] ـ المرجع نفسه، ص٢٥٥.

تسعى السّيميائيّة في استراتيجياتها المتنوعة إلى خلق أبعادها المحوريّة، استناداً إلى ذلك يمكن أن نكتب في تعريف السّيميائيّة بأنّها دراسة العلامات من خلال الأدلّة اللّفظيّة وغير اللّفظيّة الّتي تحقّق تواصلاً مطلوباً لكنّه غائب في كنف العلامات .

تدرس السّيميائيّة شبكة العلاقات الدّلاليّة الموجودة في النّص؛ لذا لا بدّ لها أن تنجز عملاً ما من وراء هذه الدّراسة، أو تؤدّي وظيفة ما، وهذه الوظيفة هي التّواصل، حيث توجّه السّيميائيّة اهتمامها نحو دراسة العلامات اللّسانيّة وغير اللّسانيّة، وتصبُّ جلّ اهتمامها في تفسير الشّفرات الّتي تحملها العلامة، وهذه العلامة هي الّتي تمنح قابليّة الفهم للأحداث من خلال الدّلالة لكونها موسومة بأنّها تحمل معنى. نستنتج من خلال ما سلف ذكره المعنى الشّمولي للسّيميائيّة، والمجالات المتعدّدة الّتي تشغلها وتقف في حيّزها، وهذا ما أكّده الباحث عادل فاخوري الذي تطرّق للحديث عن السّيميائيّة [1].

تبيّن من خلال تعاريف المصطلح أهميّة العلامة بالنسبة إلى السّيميائيّة، وسوف نوضّح ماهية هذه العلامة عند التّطبيق على النّص الأدبي ـ المسرحي.

الفرق بين العلامة والرّمز:

ثمة خلط كبير في الدّراسات الأدبيّة بين مفهومي الرّمز والعلامة، حتى إنّ أغلب الباحثين يجعلونهما في مرتبة واحدة من حيث الوظيفة، فأصبح الرّمز مرادفاً للعلامة، لذلك ستعالج هذه الدّراسة وضع الخطوط الأوليّة التي تفرّق بينهما.

اشتق بيرس من الواقع الاجتماعي ثلاثة أنواع للعلامة، جعل الرّمز في حيثيات هذه الأنواع، فكان تقسيمه ثلاثيّاً كالآتي:

[1] ـ انظر: فاخوري، عادل: حول إشكالية السّيمياء، مجلة عالم الفكر، مج ٢٤، ع٣، ١٩٩٦، ص١٧٩ .

١ ـ **العلامة الأيقون icon** : وهي " علامة تحيل إلى الشّيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها "[١]، ونضرب مثالاً عليه الصّورة الفوتوغرافية، فهي تدلُّ على الشّيء الذي تشير إليه،إذ يقوم الأيقون على علاقات التّشابه بينه وبين ما يدلُّ عليه.

٢ ـ **العلامة المؤشّر**: وهي" علامة تحيل إلى الشّيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشّيء عليها في الواقع"[٢]، فالدّخان هو مؤشّر إلى وجود النّار، والسّبابة تشير إلى شيء مُشار إليه حقيقة، وارتفاع الصّوت مؤشّر لحالة انفعال حادّة لدى المتكلّم، والتّمايل أثناء المشي قد يشير إلى حالة سكر " فالمؤشّر يتضمن نوعاً من الأيقونة مع أنّه أيقونة من نوع خاص، فليست أوجه الشبه فقط حتى بصفتها مولدة للعلامة هي الّتي تجعل من المؤشّر علامة"[٣] .

٣ ـ **العلامة الرّمز**: وهو موضوع الدّراسة، فالعلامة ذات مضمون واسع تضمُّ الرَّمز الّذي يشكّل بإحدى صيروراته نوعاً من أنواع العلامة، وهو ـ أي الرمز ـ " علامة تحيل إلى الشّيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالباً ما يعتمد على تداعي بين أفكار عامّة"، فالعرف الاجتماعي هو الأساس القائم بين الرّمز وما يدلُّ عليه، على سبيل المثال خالد بن الوليد هو رمز البطولة والشّجاعة والتّضحية والفداء، يقول روبرت شولز في تعريف الرمز: " في مصطلحات بيرس، لهذه الكلمة معنى دقيق يشير إلى ذلك النّوع من الإشارة التي تدلُّ على ما تدلُّ عليه بفضل عادة عرفية اعتباطيّة في الاستعمال"[٤]. يشكّل الميزان علامة رمزيّة بوصفه رمزاً للعدالة، ولا يمكن استبدال رمز العدالة ـ الميزان ـ بالعربة مثلاً.

---

[١] ـ تاوريريت، بشير : مفاتيح ومداخل النقد السيميائي، الموقف الأدبي، ع (٤٥٦)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب٢٠٠٩، ص٤١.

[٢] ـ السابق نفسه، ص٤١.

[٢] ـ نقلاً عن مجموعة من المؤلفين: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، (مدخل إلى السيميوطيقيا)، إشراف: نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم، القاهرة: دار إلياس العصرية، ط١، ١٩٨٦

[٤] - شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ص٢٤٧.

السّيميائيّة و التّسمية:

يطلق الكثير من الباحثين في المجال السّيميائي على السّيميائيّة في أبحاثهم تسميات أخرى، مثل" السّيميولوجيا،أو السّيميوطيقا "، وهذا ما يشتت ذهن المتلقي، ويجعله يتساءل ما الفرق بينهما ؟ هل السّيميائية هي نفسها السّيميولوجيا أو السّيميوطيقا؟ وهل ثمّة فرق في المعنى والدّلالة إذا كان الاختلاف فقط في التّسمية ؟ وإذا اختلف شكل المصطلح هل يرافقه اختلاف في المضمون؟.للإجابة عن هذه التّساؤلات آثرت التّدرُّج في تعريف السّيميائيّات منذ نشأتها، لا أقصد بالنّشأة الجذور التّاريخية؛ لأنّ" كتابة تاريخ علم ما ليس بالأمر الهيّن "[1]، خصوصاً إذا عرفنا الفترة الزمنيّة القصيرة لظهور السّيميائيّة على السّاحة النقديّة. إنّ تاريخ السّيميائيّة يقترن بالدرجة الأولى بوجود العلامة واقتراح مدلول للعلامة. تعود البداية الحقيقيّة والظهور الفعلي لنشوء السّيميائيّات إلى بداية السّتينيّات من القرن العشرين على يدي الرّائد الأوّل في هذا المجال وهو العالم السّويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣)، إذ بشّر بنشوء علم جديد يدرس العلامات ضمن الحياة الاجتماعيّة، أطلق عليه اسم السّيميولوجيا.

إنّ للسّيميوطيقا والسّيميولوجيا ــ لكونهما يحملان معنى السّيميائيّة ـ أصلاً مزدوجاً؛ لأنّ ولادتهما مزدوجة مع سوسير وبورس، ذلك يجعلنا نعترف أنّ السّيميائيّة " ولادتها مزدوجة ولادة أوروبية مع فرديناند دي سوسير وولادة أمريكيّة مع شارل سندرس بيرس(بورس)"[2].

إذا ما عدنا إلى كتب الطّب في التّراث الإغريقي نجد أنّ السّيميوطيقا كانت تستعمل في الطّب للدّلالة أو الإشارة إلى الحالة المرضيّة، وهذا ما يتعلق بالسّيميولوجيا وحالة استعمالها في الطّب، فالكلمتان مترادفتان منذ نشوئهما؛ لذلك يقول تفادي السيد: " لقد ولدت السّيميولوجيا والسّيميوطيقا مرّتين في بداية هذا القرن ومن شأن هذه النشأة المزدوجة أن تفسِّر تطور مدارس متباينة داخل هذا العلم الوليد على الرغم من العناصر المشتركة بينهما"[3]. يعود الاختلاف في

---

[1] ـ بنكراد، سعيد: السّيميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ص١١.

[2]– عروي، محمد إقبال: السّيميائيّات وتحليلها لظاهرة التّرادف في اللّغة والتّفسير، مجلة عالم الفكر، مج (٢٤)، ع(٣)، ١٩٩٦، ص١٩٠ .

[3]– تفادي، السّيّد: السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة عالم الفكر، ص٥٠.

التّسمية بين السّيميولوجيا والسّيميوطيقا إلى اللّغة أو إلى المدرسة الّتي ينتمي إليها الباحث أو العالم. إذاً اهتم بورس بوجود المصطلح من منطلق فلسفي منطقي، أمّا سوسير فقد اهتمّ بهذا المصطلح من منطلق لغوي. والمتتبّع لكتاب مارسيلو داسكال " اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة "، يلاحظ أنَّ داسكال قد أقرَّ بالولادة المزدوجة للسّيميائيّة، يسميها "السّيميولوجيا"مع سوسير، و"السّيميوطيقا " الأمريكيّة مع بورس. وعثرت في بعض الدّوريات، والأبحاث المنتشرة حول نشأة السّيميائيّة على اعترافات من كتابها بأنّ بورس لم يلتقِ سوسير، فالتّسمية تبقى ضمن حدود اللّغة والمعنى واحد، وإن كان غريماس قد حدّد الفارق بين المصطلحين في معجمه الشّهير الذي ألّفه مع الباحث جوزيف كورتيس، يقول عادل فاخوري بهذا الصدد: " وقد حدّد غريماس الفارق بين المصطلحين في اللّغة الفرنسيّة بأن جعل " السّيميوطيقا " تحيل إلى الفروع، أي دراسة أنظمة العلامات المختلفة، كنظام اللّغة والألوان وغيرها، أما " السّيميولوجيا " فهي الهيكل النّظري لعلم العلامات بصفة عامّة، ودون تخصيص لهذا النّظام أو ذاك"[1].

أمّا النّقّاد العرب المغاربة فقد بحثوا عن اسم لمصطلح يرادف السّيميولوجيا، فكانت أغلب دراساتهم التحليليّة المتعلّقة بالدّلالة اللّغوية، ودراسة الإشارات والرّموز معتمدة المنهج السّيميائي، بلفظة السّيمياء أو السّيميائيّة، لكنّنا نجدهم أحياناً يستعملون في الكتب المترجمة لفظة السّيميولوجيا، وأحياناً أخرى يستخدمون لفظة السّيميوطيقا للدلالة على علم العلامات، ويرى غيرو بيار في كتابه " السّيمياء " أنّ " الكلمتين اللّتين تعنيان السّيمياء تغطيان نفس المضمار، فالأوربيون يسلمون بالتّسمية الأولى بينما يتمسّك الأنكلوسكسونيون بالثّانية، وهكذا نشأت في بداية هذا العصر النّظرية العامّة للعلامات "[2].

يبيّن عادل الفاخوري أنّ سبب ترجمة المصطلح إلى العربيّة هو أنّ السّيميائيّة " كلمة قديمة متعارفة على وزن عربي خاص بالدّلالة على العلم، أما التّفرقة بين السّيميولوجيا والسّيميوطيقا، فلم تعد قائمة بعد أن قرّر المؤتمر العالمي للسّيمياء تبني المصطلح "[3]، فكانت التّسمية الدّالة على

---

[1]ـ فاخوري، عادل: حول إشكالية السّيميّاء، مجلة عالم الفكر، ص١٩٢ .

[2] ـ بيار، غيرو: السّيمياء، ترجمة أنطوان أبو زيد، لبنان / بيروت: منشورات عويدات، د.ط، ١٩٨٤، ص٦.

[3] ـ فاخوري، عادل: حول إشكالية السّيمياء، ص١٨٧ .

العلامات وإنتاجها هي السّيميائيّة، الّتي تدلُّ على ما تدلُّ عليه السّيميولوجيا، لكنّنا نجد أنَّ رولان بارت يفرّق بين السّيميولوجيا والسّيميائيّة فيقول: " إنّ السّيميولوجيا علم عام يستمد أصوله النّظريّة من الألسنيّة والسّيميائيّة أوالسيميائيّات فرع لهذا العلم العام "[1]، يرى بارت في كتابه " درس السّيميولوجيا " أنّ السّيميائيّة جزء من اللّسانيّات ـ بذلك يقلب المقولة الّتي نادى بها سوسيرـ حيث يقول: "استمدت السّيميولوجيا هذا العلم الذي يمكن أن نحدّده رسمياً بأنّه علم الدّلائل، استمدّت مفاهيمها الإجرائيّة من اللسانيّات"[2] . إذا كانت السّيميولوجيا ـ كما يقول بارت ـ فرعاً من اللّسانيّات، فلا يمكن أن تشمل السّيميولوجيا ضمنها السّيميائيّة؛ لأنّ اللّسانيّات تدرس الظواهر اللّغويّة، بينما السّيميائيّة تدرس الظّواهر اللّغويّة وغير اللّغويّة، في المسرح مثلاً: (شكل الممثّل ـ أسلوبه ـ الرّموز ـ الإيماءات ـ الألوان ....)، هذا الكلام يقود إلى القول: إنّ السّيميائيّة هي العلم الأشمل والأوسع، الّتي يمكنها أن تضم إليها اللّسانيّات، فاللّسانيّات هي الّتي تشكّل فرعاً من السّيميائيّة، لأنّ السّيميائيّة تدرس اللّسانيّات وما وراء اللّسانيّات، أي تدرس اللّغة وما وراء اللّغة أو ما بعد هذه اللّغة، من هذا الأساس نوافق الباحث محمد إسماعيل بصل الّذي جعل اللّسانيّات تمارس سطوتها اللّغوية باندماجها في السّيميولوجيا، وارتباطها الوثيق بهذا العلم، يقول: " إنّ اللّسانيّات لن تأخذ مكانها الطبيعي إلا إذا ارتبطت بالسيميولوجيا"[3]. السيميولوجيا نظريّة عامّة، شاملة للعلامات بمستوييها اللّغوي وغير اللّغوي، تبني مقولاتها على أسس ألسنيّة وما وراء ألسنيّة، وما اللّسانيّات إلا فرع من هذا العلم العام ـ مع الأخذ بالحسبان أنّ السّيميائيّة مرادفة للسيميولوجيا.

نستنتج من كل ما سبق أنّ السّيميائيّة والسّيمولوجيا والسّيميوطيقا هي كلمات مترادفة، وإن اختلف لفظ الكلمة فالدّلالة واحدة، وتؤدّي السّيميائيّة ما تؤدّيه السّيميوطيقا، وما تؤدّيه السّيميولوجيا، فلم يبقَ ثمة أسباب أو مبرِّرات تجعل من أحد المصطلحات الثّلاثة يتميز بالفرادة

---

[1] ـ ابن علي، قريش: السّيميائيّة: التّاريخ والأسس العلميّة، ضمن كتاب " السّيميائيّة والنّص الأدبي "، ص٢٧.

[2] ـ بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السّلام بنعبد العالي،المغرب / الدّار البيضاء، ط٣ ،١٩٩٣، ص٢٠.

[3] ـ بصل، محمد إسماعيل: قراءة سيميائيّة في مسرح سعد الله ونوس، ص١٠.

من غيره، وإن كان هنالك اختلاف فهو بسيط لا يجعلنا نميز الواحد من الآخر، والاختلاف الأساسي في التّسمية يرجع إلى المدرسة أو الاتجاه الّذي ينتمي إليه السّيميولوجي أو السّيميائي، وبقول آخر يعتمد المنطقة الجغرافيّة، أو النّزعة الإقليميّة الّتي ينتمي إليها .

سيميائيّة المسرح:

عرف النّقد الحديث أنَّ "دراسة المسرح بوصفه شكلاً فنيّاً لتستدعي عدداً من النّظم، وذلك بسبب طبيعته المعقدة . وإنَّنا لنستطيع أن نقف على ثلاثة: هناك المقاربة الأنتروبولوجية، وهناك التّحليل السّيميائي، وهناك الدّراسة التي تقوم في إطار تحليل المحادثة "[1] . " فالمسرح يمتاز عن(كذا)بقية مظاهر النّشاط الثّقافي بأنّه في جوهره "حدث اجتماعي"، كان ذلك منذ نشأته ولا يزال "[2]. ومع تطور العلوم في الغرب وُجدت السّيميائيّة الّتي عدّت المسرح موضوعاً سيميائيّاً يخضع لمفاهيمها، لما يتميّز به من ثراء العلامات، فالمسرح " نص أبي" بما يحتويه من عناصر سردية يستقطب المنهج السّيميائي لدراسته، والإشارات التي تبثُّ في المسرح السياسي تكتسي مدلولات، يقوم المنهج السّيميائي بدراستها، وتبقى العلامة في المسرح موضع تساؤل دائماً "حيث تكتسب المدلولات معاني ملائمة ضمن وضعية تفاعليّة سياقيّة"[3].

وتتمتع السّيميائيّة في المسرح بالتّميّز فهي قادرة على التّجدّد ما دامت العلامة في تجدّد كما يرى كير إيلام حيث يقول: " للسّيمياء أهمية خاصّة في المسرح تتعلّق بالممثل وصفاته المادية، وذلك لما يحمله من العلامات " [4] . إنّ المقاربة السّيميائيّة للمسرح تمتاز بشموليتها، وليس هناك مجال للأخذ والرّدّ في استعمال المنهج البيرسي أو السوسيري كما يدّعي أحد الباحثين: " إنّ الباحث في

---

[1] – ديكرو، أوزوالد ـ سشايفر، جان ماري: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة: منذر عياشي، بيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧، ص٦٥٩.

[2] – ونوس، سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، الأعمال الكاملة، بيروت: دار الآداب، مج (٣)، ط١، ٢٠٠٤، ص١٩.

[3] – بصل، محمد إسماعيل: قراءة سيميائيّة في مسرح سعد الله ونوس، ص١٠.

[4] – إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، بيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، د.ط، ١٩٩٢، ص٦ .

مجال سيميائيّات المسرح كثيراً ما يجد نفسه متردّداً بين هذين النموذجين النّظريين الكبيرين: نموذج " سوسير" ونموذج " بيرس " ويحتار في إيّهما يختار " [1]، لأنّ السّيميائيّة عامّة تشمل الأنساق الثّقافيّة الّتي تحقّق تواصلاً إنسانيّاً، إذ توظّف تلك الأنساق في دراسة المسرح آثرة بذلك توسيع مجال البحث السّيميائي، واستكناه مدلولات النّص المسرحي الزاخر بوقائع قابلة للإدراك من حيث التّلاؤم بين الدّال والمدلول في هذا النّسق الإشاري، هذا ما أكّدته حلقة براغ في قولها: " تعتمد المنهجيّة السّيميائية في تحليلها للعمل المسرحي على أن الأخير هو بنية سيميائيّة تخضع وحداتها الإشاريّة، من حيث التّلاؤم بين الدّال والمدلول، لأحكام نسق معين"[2]. ترى السّيميائيّة أنّ مضمون النّص يستدعي أدوات إضافيّة في بنية العمل، هذه الأدوات خارج لسانيّة، تؤدّي وظيفة سيميائيّة في التّدليل، هذا ما يؤكد أحد الباحثين: " طروحات السيميائيين ما فتئت تنادي بجعل السيمياء علما عامل يدرس الأنساق اللفظية وغير اللفظية المستعملة في الاتصال"[3].

---

[1] – العماري، محمد التهامي: سيميائيات المسرح: نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستمولوجي، مجلة عالم الفكر، ع(٢)، مج (٣٣)، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠٤، ص٢٧٢.

[2] — مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة: أدمير كورية، دمشق: وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٧، ص١٧.

[3] - ابن غنيسة، نصر الدين: فصول في السيميائيات ، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠١١، ص١٨٦.

الفصل الثّاني

سيميائيّة العنوان

" العنوان، وبعد مرحلة مخاض طويلة، أضحى
حارساً للنص أو العتبة التي يجري على حافتها
التفاوض إيذاناً بالدخول إلى ردهات النص ودهاليزه" .

خالد حسين

عتبة تمهيدية:

تكثِّفُ عتبة المحور دلالاتِ ما يلحقُ بها (النص)، وتعمل على شدِّ القارئ للمتابعة، إذ تؤدِّي وظيفةً توليفيّةً تساعدُ على رسم سيرورةِ محور الدّراسة. سنناقشُ في هذا المحورِ سيميائيّةَ العنوانِ في المسرحيات السّياسية السّورية، وسنتناولُ بالتّحليل بعض العناوين التي تخدمُ البحثَ وفق النّقاطَ التّاليةِ:

أولاً: تقمّصت الدّلالةَ الإيحائيةَ/ التعيينيّة للعنوانِ من خلال المعنى اللّغويّ، فدرستُ مصطلحَ العنوان لغةً واصطلاحاً .

ثانياً: انتقلت إلى دراسةِ أهميّة العنوان في الدَّرسِ السّيميائي، والعلاقة الرّحمية الّتي تربطهُ بالنّصِ. وتوقفت عند بعضِ الباحثين /النّقّاد ـ العرب ـ الّذين اشتغلوا على العنوان .

ثالثاً: المجال التّطبيقي: لجأتُ فيه إلى استنطاق العناوين، وبلورة إستراتيجيّة العنوان وصيرورته، إذ إنّ العنوان شديد المخاتلة والمراوغة، لا يلبث المتلقّي أن يقبضَ على بعض دلالاته، حتّى تفلتَ منه غيرها من الدّلالات، هاهنا يمدُّنا جسدُ النصِ بكينونة هذه الدّلالات المستعصية، فنستطيعُ أن نقول إنَّ العلاقة تكامليّة بين النّصِ والعنوان الذي يترأسه عن قصد .

رابعاً: بعد المقاربةِ المنهجيةِ للعنوان تلمّستُ صورةَ العنوانِ في المسرح السّياسي، استتبعتُها بذكر موجز/ملخّص لأهمّ الوظائفِ الّتي يؤديها العنوان ـ في المسرح السّياسي خصوصاً ـ والّتي تشكِّلُ مساعداً كبيراً في إنارة النّصِ وتداوله .

العنـوان لغة:

إنّ العنوانُ هو أوّل نقطة يلتقي فيها القارىء مع النص قبل الخوض في أعماقـه وتعرجاتـه، وبهذا تفصح دلالاته في المعجم، فقد ورد في لسـان العـرب مـا يلـي: "«قـال ابـن سـيده: العُنـوانُ والعِنوان سمةُ الكتاب. وعَنْوَنَه عَنْوَنَـةً وعِنْوَانـاً وعَنَّـاه، كلاهمـا: وَسَـمَهُ بـالعُنْوَانِ. وقـال أيضـا: والعُنْيَانُ سمةُ الكتاب، وقد عنَّاهُ وأعناه، وعَنْوَنْتُ الكِتَابَ وعَلْوَنْتُهُ. قـال يعقـوب: وسَـمِعْتُ مـن يقول أَطِنْ وأَعِنْ أي عَنْوِنْهُ واخْتِمهُ، قال ابن سـيده: وفي جبهتـه عُنْـوانٌ مـن كثـرة السـجود أي أثر»[1].

فالعنوان وفق ما سلف هو ما يعلو الكتاب أو النّص، ويحمل سمة المُعَنْوَن (مسرحية، قصّة، رواية، كتاب، نص ...الخ)، و هو أثرٌ لـه أهميتُـه الدّلاليـة في حمـل أيديولوجيـة الـنّص، لما يتمتّعُ به من إستراتيجية تعمل كمساعدٍ، أو كاللوحة الإشهارية لماهيـة الـنص . وتدشـين الـنّص يكون به، لأنَّه أداةُ الرّبطِ المتينة لعملية القراءة قبلَ الشّروع بهـا، فهـو بمنزلـة الـرأس للجسـد، وموقعه اللائق في العلوان يعطيه أبعاداً جمالية .

العنـوان اصطلاحاً:

يمتلك العنوان كينونـة خاصـة، فهـو نقطـة التقـاطع الإسـتراتيجية، المكثّفـة الـدلالات، والكثيرة الإيحاءات، ويحثُّ المتلقّي أن يلج النّص.

وعدَّ أغلب الباحثين العنوان نصّاً موازياً، إذ نجد مـن الـذين أولـوا عنايـة كـبيرة للعنـوان جيرار جينيت، الّذي أكّد أهمية العنوان لكونه نصّاً موازياً ضمن النّص المحيط . والنص المـوازي لديه هو ما يصنع من نفسه كتاباً، ويقترح ذاتـه هـذه الصّـفة علـى قرائـه جميعـاً، ويقـدّم نفسـه للقارىء على أنه كتاب بذاته. بنـاء علـى مـا جـاء بـه جينيـت يكـون العنـوان مسـتقلاً ببنيتيـه التركيبية والدلالية، وينظر إليه في مستوى تتخطّى فيه الإنتاجية التركيبية و الدلاليـة حـدودهما

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة " عنن " .

المتوخاة ليشقّ طريقه في جسد النص، فيزيد من تدفق هذه الإنتاجيّة، ويزيل غموض ما علق به في بُناه.

فالعنوان مهما كثرت دلالاته، وتوسعت معانيه، لا بدّ له من العودة إلى النَّص ليسدَّ الثغرات التي تصيبه جرّاء انفتاحية التأويل، لأنّ العنوان شديد المراوغة والمخاتلة، قد لا نستطيع القبض على إحالاته كلّها إلا بالمغامرة بفعل القراءة " دخول النص"، إذ إنَّ اكتمال المعنى الذي يقدمه للقارىء يبلغ أقصاه في تعالقه وتشابكه مع النص،ويكون النص عرضة للتلاشي والانمحاء من دون العنوان، وكذلك العنوان كيف له أن يوجد دون خالق له (النص)؟! ، حيث إنّ " اجتماع النص وعنوانه يشكلان معاينة شاملة، بنية معادلية كبرى هي العنوان والنص، وهي بمنزلة بنية رحمية تولد معظم دلالات النص "[1].

من هنا نخلص إلى تعريف العنوان التالي:

العنوان هو احتشاد ترسانة من العلامات المطّطة في النص، يشكل بإحدى صيروراته إحالة على مستوى المضمون النصي، فيقدّم للنص هويته، وبه يكتسب النص شرعيته بالوجود الفعلي، وإظهاره إلى العالم، وبسببه يتداول النص، ويذيع صيته، ويمتاز بوظيفتيه التعيينية والإشهارية، حيث يرتبط بالنص ارتباط الصفة بالموصوف، فإذا كان النص هو الموصوف فإنّ العنوان هو الصّفة، والقاعدة النّحوية تقتضي التماثل بين الصّفة والموصوف، فالصّفة تتّبع الموصوف، تقتضي هذه العلاقة معرفة صفة النص (الموصوف) من خلال العنوان الذي يؤدّي دور الصفة.

والعنوان في المسرح ـ موضوع دراستنا هذه ـ ينظر إليه بوصفه مكوناً أساسيّاً، ويؤدّي حالة استثنائية في تهيئة نفسيّة القارىء لاستقبال المضمون، وذلك بالكشف عن نوايا الكاتب الإستراتيجية، وغاياته الأيديولوجية، فالعناوين/ العتبات " تحدّد نوعيّة القراءة بما لها من تأثير مباشر على القرّاء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافيّة وأدبيّة يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القرّاء، بمعنى منحهم تصوّراً مسبقاً للنَّصِّ يكون

---

[1] ـ Le Hoek : description du Narchante, préliminaire à une théorie du titre du nouveau roman. Un nouveau roman hier et aujourd'hui problèmes généraux, Paris II. G. E. 1982, (p.298 colloque).

له تأثير على نوعية إدراكهم له" [1]، إذ يرسم عنوان المسرحية الانطباع الأولي حول مضمون المسرحية، ويؤسس غواية القارئ للتوغل في قراءة كثافة النص.

يعرّف العنوانُ الفنَّ الأدبي الذي ستطوله يد القراءة، لكنّ الرؤى لا تكتمل، ولا تنضج بلورة الفكرة ـ على الرغم من دلالاتها المعجمية والسياقية ـ إلا في المغامرة بفعل الخطاب(القراءة). هذا ما يؤكّده الباحث المغربي شعيب حليفي، حيث يقول: إنَّ العنوان هو" المرآة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعاً مشتتاً، ومن زوايا وأحجام متعدّدة تدفع العنوان كي يفتح سؤالاً ولا تتم الإجابة عنه إلا متأخراً " [2]. يثير العنوان إشكالية التأويل بتمركزه في واجهة النص، وحوزه أثر النص، ويبقى وجوده الأنطولوجي في حالة تزعزع وحركة، ممّا يعطيه صفة المراوغة، فلا تلبث أن تنعدم مراوغته، ويصل جواب المرآة المكسورة، وُيلملَم الانطباع المشتّت، حتّى يفصح النص عن محتواه، هذا ما يؤكد حساسيّة العلاقة بين العنوان والنص " لذلك يكون العنوان مراوغاً في أدبية الأدب، وهنا يكون من الصعب أن تقبض على دلالاته كلها، ومن الصعب أن تقبض على كثير من دلالاته المتداخلة إلّا إذا توغلنا في جسد النص / العنوان"[3].

سيميائيّة العنوان :

يشكل العنوان علامة سيميائيّة، يشع بإضاءات النص، ويؤلف كينونة تتغلغل بالدلالات، يوجّه المتلقي إلى استكناه مضامين النص، وفك شفرات محمولاته الدلالية، منطلقاً من أيديولوجية وجوده الخارجية، المطلّة على بناء النص، وهو ما يحدّد النص ويعرّفه، فالقارئ في وضعيتيه السلبي والإيجابي يجد ضالته في العنوان.

---

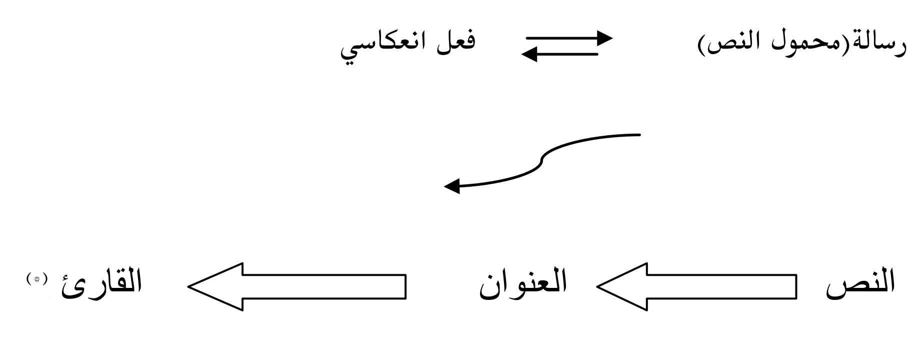
[1] ــ لحمداني، حميد: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامات في النقد، مج (١٢)، ع (٤٦)، جدة، ٢٠٠٢، ص٢٣.

[2] ــ حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع (٤٦)، عام ١٩٩٢، ص٨٩.

[3] ــ الموسى، خليل: قراءات في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠، ص٧٤.

يتفجر الإنجاز الكتابي للنص في العنونة، عنونة النص بكونها تحفز القارئ، وتأتي أهمية العنوان من حيث إنّه يرصد سيرورة النص الداخلية، ويقدّم دفعاً مستمراً للمتلقي لإنجاز فعل القراءة، بذلك يتمتّع بخاصية البنيوية، إذ يظهر كمجموعة من العلامات المشفرة، ولا يمكن القبض على معناه (استكناه مدلوله) دائماً؛ لأنَّه يؤدّي لعبته الديناميكية على محوري الاستبدال والاختيار، فالرّسالة التي يحملها النص للقارئ تجد فضاءً واسعاً لها في العنوان، لتفرغ دالاتها فيه، وتبقي على تصوّر الدّال الذّهني رهين القراءة، ليكون العنوان أوّل مثير في النص، بفضائه الرّحب، وموقعه الخطير في أعلى النص، مع ما يعتلي كينونته من عَتَمة.

يمكننا توضيح أهمية العنوان في عملية التواصل بين القارئ والنص، والذي يعد جسراً مثيراً بينهما وفق الترسيمة التالية:



(*) – تؤدي وظائف التواصل بالنسبة إلى العنوان أهمية بالغة التأثير في انتقال النص الأدبي كرسالة، فقد عدّ الباحث المصري محمد فكري الجزار أنّ " كل عنوان هو مرسلة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل ، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلة " انظر : الجزار، محمد فكري : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٩ . وقد حدّد رومان ياكبسون ست وظائف للتواصل هي : ١– الوظيفة الانفعالية :تتعلق بالباث "المرسل ". ٢– الوظيفة المرجعية: تتعلق بالمحتوى (المضمون) ، الرسالة المحمولة . ٣– الوظيفة الانتباهية، أو الندائية : وتتعلق بالمرسل إليه لإثارة انتباهه حول موضوع المرسل .٤– الوظيفة الشعرية :أو الأدبية: وتشكل المعادل الموضوعي للعنوان كعنصر قائم بذاته . ٥– الوظيفة الميتالسانية : أو ما وراء اللسانيات، تتعلق بلغة الرسالة وتسمية عناصرها لتتباين ، أي تعريف الكلمة أو المفردات.٦ – الوظيفة الإفهامية : وهي الوظيفة التي تراعي سيرورة الاتصال وأنطولوجيته . ينظر : ياكبسون – رومان : قضايا الشعرية .ترجمة محمد الولي – مبارك حنون، الدار البيضاء : دار توبقال للنشر، ط١ ، ١٩٨٨، ص٣٣. إذا كان العنوان علامة سيميائية،

إنَّ الرّسالة الّتي يحملها النّص للقارئ تُصبّ أو تُفرغ في العنوان، وقد يحصل القارئ على ما يريد من العنوان. هذا التوافق الإيجابي يعطيه استمراريةً ودفعاً إلى الأمام لإنجاز فعل القراءة والتمتّع به، والعكس صحيح، إن لم يتجاوب القارئ مع العنوان؛ فإنّه يعود أدراجه ويتوقف فعل القراءة الذي لم يبدأ، لذلك يصف الباحث المغربي جميل حمداوي العنوانَ بأنه الملاذ ـ ملاذ القارئ ـ في استيلاد المعلومات الأولية للنّص فيقول: إنّ العنوان " مفتاح تقني يجسّ به السيميولوجي نبض النّص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية "[1]، إذ يقوم الباحث بعملية استلطاف مع العنوان، ويجعل الألفة تحصل بينهما، كي يستطيع إخباره بمكنوناته الداخلية، فالعنوان الذي هو إشارة خارجية يحمل دلالات النص الداخلية، فتتعامل السّيميائية مع العنوان تعاملاً صبوراً، تصبر السّيميائية على العنوان كي تستطيع أن تعطيه المجال الخصب ليجلي جوهر النص، تمهله ـ بتمعُّن القراءة ـ لاستخراج معانيه المشفّرة، لكون العنوان بنية لغوية رمزية ذات دلالات متعدّدة، تكمن في إطار سوسيو ـ ثقافي خاص بالمتلقي .

يعدُّ العنوان" المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة "[2]. إنَّ الكاتب المسرحي لا يصنع عنوان مسرحيته ـ غالباً ـ عن غير قصد، أو عن عبث، مادام أنّه يضع نصب عينيه أفق توقع المتلقي،

والعلامة تتألف من دال ومدلول، يقودنا هذا إلى حجز العنوان ضمن حيز اللغة، لكن العنوان يتخطى حدود اللغة إلى علم الدلالة الذي يدرس العلامة اللغوية مرتبطة بمرجعها، أي العلاقة بين العلامة والمرجع، لكون المرجع هو الرسالة التي تؤديها العلامة، أي هو مضمون الرسالة(الواقع الذي يتناوله الحديث) من المرسل إلى المرسل إليه، فالعلامة تصبح جزءا من علم الدلالة إذا ارتبطت بمرجع، والعنوان يحمل شفرة مكثفة من العلامات، تحتاج إلى فك، يأتي هنا دور السيميائية بآلياتها وأدواتها في دراسة هذه الشفرات مركزة على البنيتين (البنية الظاهرية والبنية العميقة)، تتعالق الدلالات الخارجية مع الدلالات الداخلية، بتعالق البنية السطحية مع البنية العميقة، وذلك لإبراز المعنى، لأن السيميائية تتميز بالفرادة بطريقة دينامية في " دراسة الشفرات والأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى " . شولز، روبرت : السيمياء والتأويل، ص١٣، ١٤ .

[1] ـ حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص٩٦.

[2] ـ حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ص٩٠.

الذي يلج النص من بوابة العنوان، مفكّكاً بنيته السطحية أو الأولية، ومؤوّلاً دلالاته في بنيته العميقة، فلا يمكن أن نتصور النص إلا وفق العنوان المزوج به، الذي يعين النص، ويساعد على خلق أجوائه. كما " تنبثق أهمية "العنوان" ـ سليل العنونة ــ من حيث هو مؤشر تعريفي وتحديدي، يُنقذ " النص " من الغفلة، لكونه ـ أي العنوان ـ الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأن يمتلك النص اسماً (عنواناً)، هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان)، في هذه الحال، هو علامة هذه الكينونة "[1]. فالعنوان اسم الكائن، إذا كان النص هو الكائن، به يتعرف النص ويحوز كينونته، بغض النظر عن حجمه الذي لا يلبث أن يتجاوز الجملة، فهو الجملة الأكثر حضوراً في النص، والنص لولا هذه الجملة (العنوان) لمات وانمحى من الوجود، حيث يبرز العنوان النص، ويشير إليه .

يحافظ العنوان على أنطولوجية النص وأيديولوجيته بحمله رسالته الدلالية، وأغلب ما يكون هذا الحمل هو قصد المرسل، سواء أكان العنوان اسماً للنص (الكائن)، أم كان هو الكائن اللغوي، الأكثر مطاوعة لمسماه، فيتبوأ العنوان اسم المعادل الموضوعي للنص، يضعه المبدع أمام إبداعه كملكة تخيلية كاشفة، تسمي، فتعرف، فتحدّد كينونة المسمَّى. بذلك يكون العنوان بروتوكول النص، يتعالق معه دلالياً، وينفك عنه بنيوياً، ليحوز بنية تركيبية خاصة به. نستطيع هنا دراسة العنوان كنص مستقل (النص الموازي)، حتى تتضح رؤيته بموازاته للنص الأصلي. لنتعرف الآن كيفية قراءة العنوان على أساس أنَّه " صنف أو فئة من الإنتاج الفني له شكل متعين وتقنيات ومواصفات محددة "[2]، فشكل العنوان في المسرحية السياسية السورية هو من الأهمية بمكان في حمل هذا الإنتاج، وخلق بروتوكولاته المؤطرة، لذلك لا بدّ أن يتخذ العنوان شكلاً موحياً، ويتسم بحيوية جذابة لحمله كلمة السّر .

---

[1] ـ حسين، خالد: " في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق: حلبوني، دار التكوين للنشر، ط١، ٢٠٠٧.، ص٥.

[2] ـ فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠، ص٩٦.

القراءة السّيميائيّة للعنوان:

ترتكز قراءة العنوان في عملية تحليله على ثلاثة مستويات:

مستوى البنية التركيبية: أو المستوى التركيبي البنيوي، الذي يعالج وضعية العنوان، أو هيئته التركيبية .

المستوى الدلالي: أو المستوى المعجمي، الذي ينظر إلى دلالات الكلمة في ذاتها، وفي إطار إيديولوجي خارج نطاقها المحيط .

المستوى البلاغي: يوسع المعنى برونق الاستعارات، وعالم التشبيه، وفضاء الرمز، ويزيد في عملية إغرائه للمتلقي .

العنوان هو نص مصغّر، له بنيته التركيبية الخاصّة أو المستقلة عن النّص الأصلي، لكونه يمثل نصّاً موازياً على حد قول جينيت؛ لذلك تبدأ قراءة العنوان في تحليل البنية النصية له، المتمثلة في السياق اللغوي، وهي ما يسميها الباحثون البنية التركيبية. وقد وقعت في بحثي ضمن المسرحيات السياسية السورية على عناوين مؤلفة من كلمة واحدة، قد تكون نكرة، أو معرفة، ذاتاً محسوسة (الزهرة)، أو معنويةً (الاغتصاب). ووقفت على أمر الاقتصاد اللغوي، فقد يحذف المبتدأ ويبقى الخبر، ولذلك دلالاته الخاصة في العنوان. واتخذت من التأويل الدرجة الأولى في التحليل. ويمكن أن يكون العنوان جملة [1](لو كنت فلسطينياً)، اسمية أو فعلية. ثم لمعرفة الدلالات المختلفة التي تحملها الكلمة الواحدة (الدال) بحثت في بنية الكلمة المعجمية. ولأن العناوين التي أحلّلها هي عناوين لمسرحيات سياسية، استفدت من فلسفة اللّغة في ربط هذه العناوين بالواقع من خلال المربع السيميائي الذي وضعه غريماس، وقد عدّه غريماس المولد المنطقي والدلالي الحقيقي لكل التمظهرات السطحية، الذي يعتمد على وجود علاقات تضاد وتناقض في التركيب السياقي بالنسبة إلى البنيتين، الظاهرة والعميقة. وهذه القراءة تبين الطبيعة الذرائعية للعنونة، فإذا كان هذا ذاك فلابدّ من دراسة تحليلية معمقة للبنية السطحية والبنية العميقة للعنوان، لكون العنوان نصاً موازياً، ويمثل بؤرة النص الأصلي وثيمته الكبرى، فالقراءة

[1] – انظر: الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٣٩.

للسياقين الداخلي والخارجي للعنوان تجعلنا ننطلق من العنوان إلى الـنص مـراعين في ذلـك مبـدأ القصدية في التواصل، ونوايا الكاتب.

قد يتساءل القارئ عن كينونة البنية السطحية والبنيـة العميقـة، نجيـب أن العنـوان مـن خـلال تمظهره على الورق يشكِّل نسيجاً جاهزاً، اعتمـد البـاحثون تسـميته بالبنيـة السـطحية، وهـو (العنوان) يخضع لقوانين تركيبية، ويرافق النص البـارز للعيـان (الظـاهر) عمليـة معقـدة تطـرح عمليات منطقية خاصة بالبنية التركيبية الظاهرة، وقد سمَّت جوليا كريستيفا هذه العملية (النص الباطن) أو النص المولد، وهو ما شاع على ألسنة البـاحثين باسـم (البنيـة العميقـة)، أو البنيـة المستترة، الكامنة خلف لغة البنية الظاهرة .

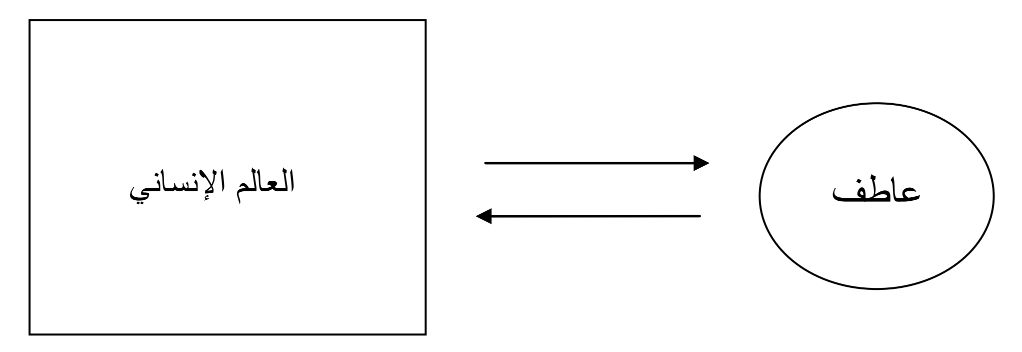
ننتقل الآن من النظري إلى التطبيق، لنحاول استنطاق عناوين بعـض المسـرحيات السياسـية عنـد الكتّاب السوريين، كي نتبيّن دلالاتها، ونبدأ مع محمد الماغوط في مسرحية " خارج السرب" .

استنطاق العناوين

مسرحية محمد الماغوط

"خارج السرب"

على المستوى السياقي النحوي يؤلف الدال " خارج " خبراً، يريد أن يخبرنا الماغوط أنَّ ثمة شخصاً ما أو كائناً ما مستثنى من السرب، لم يسجِّل الماغوط هوية المحذوف " المبتدأ"، فقد يكون هو خارج السرب، أو أنا، أو نحن، أبقى الكاتب دلالة المحذوف مفتوحة للتأويل، وهو بذلك يعمد إلى الاختصار في العنوان، أو توفير في اللغة العنوانية، حتى يكثِّف الدلالة، ويتعدَّد تأويل المحذوف (المبتدأ)؛ مثل (أنا، نحن، هو، هم، هؤلاء، أنتن، أنتم). يحمل العنوان حذفاً آخر بين المتضايفين " خارج السرب " على تقدير حرف الجر من، "خارج (من) السرب"، والدال "خارج" مشتق، وهو اسم فاعل، يدلُّ على من قام بالفعل، غير معرف بـ (ال)، وهو اسم نكرة معرّف بطريقتين: الأولى هو من المشتقات، والثانية: مضاف إلى اسم معرفة، "السرب"، فالسرب اسم معرفة "مضاف إليه"، يكتسب (خارج) النكرة معرفته بإضافته إلى (السرب) المعرفة، ويصبح المضاف والمضاف إليه كلاً واحداً؛ لانتقال أثر التعريف من المضاف إليه إلى المضاف، فكل من دال " السرب" ودال "خارج" يمنح كل منهما الآخر أثره الدلالي ليشكّل دالا العنوان دائرة مغلقة، لكنها مهمَّشة في الوسط الكائنة فيه؛ لأنها خارج الكينونة المعطاة للمبتدأ، فـ(أنا) أو (نحن) ويقصد الماغوط الأمة العربية أو عاطف في المسرحية هو موجود، كائن، لكنَّه ممنوع من الدخول إلى العالم الإنساني، ويمكن تمثيل ذلك بالخطاطة:



يسعى الكائن الموجود في الدائرة المهمَّشة إلى دخـول العـالم الإنسـاني، لكنَّـه يصـطدم بـردة فعـل عكسيّة تحول دون تحقيق برنامجه السردي، وتمنعه من الاستمرار في الدخول، فالعالم الإنسـاني المتمثل في كينونة السرب محصنة، تمنع دخـول الكـائن المتمركـز في الـدائرة المهمَّشـة، واخـتراق حاجز العالم الإنساني .

الخروج عكس الدخول، والماغوط في مسرحيته يمنع هذا المبتدأ المحذوف، أو ذاك، من الدخول إلى السرب بما يحمله من معانٍ، فقد يكون السرب هو علامة مطلقة، تدلُّ على كل مـا هـو مُفكّـر به سواء أكان هو السفر أم الحرب أم ... الخ.

يتضح هذا المعنى للسرب بقول عاطف عندما يُسأل عن عمله، فيجيـب: "ممثـل احتيـاط، يعـني مثل حكومة ظل، حكومة بالمنفى أكل هوا، يعني ما بمثل دور إلا إذا تأخر ممثل أو مـات، ومـا بفوت على الملعب إلا إذا انطرد لاعب، ولا بسافر إلا إذا سكر راكب وما فـاق علـى الموعـد، ولا بتجوز إلا إذا واحد طلق، ولا بحارب إلا إذا صار اجتياج "[1].

بالعودة إلى القاموس المحيط نجد للسرب معاني كثيرة، فالسرب يعني " الماشـية كلـها والطريـق والوجهة والصدر والخرز، وبالكسر القطيع من الظباء والنساء وغيرها والطريـق والبـال، والقلـب، والنفس، وجماعة النخل وبالتحريك: حُجر الوحشـي، والحفـير تحـت الأرض، والقنـاة يـدخل منها الماء السائل ...." [2].

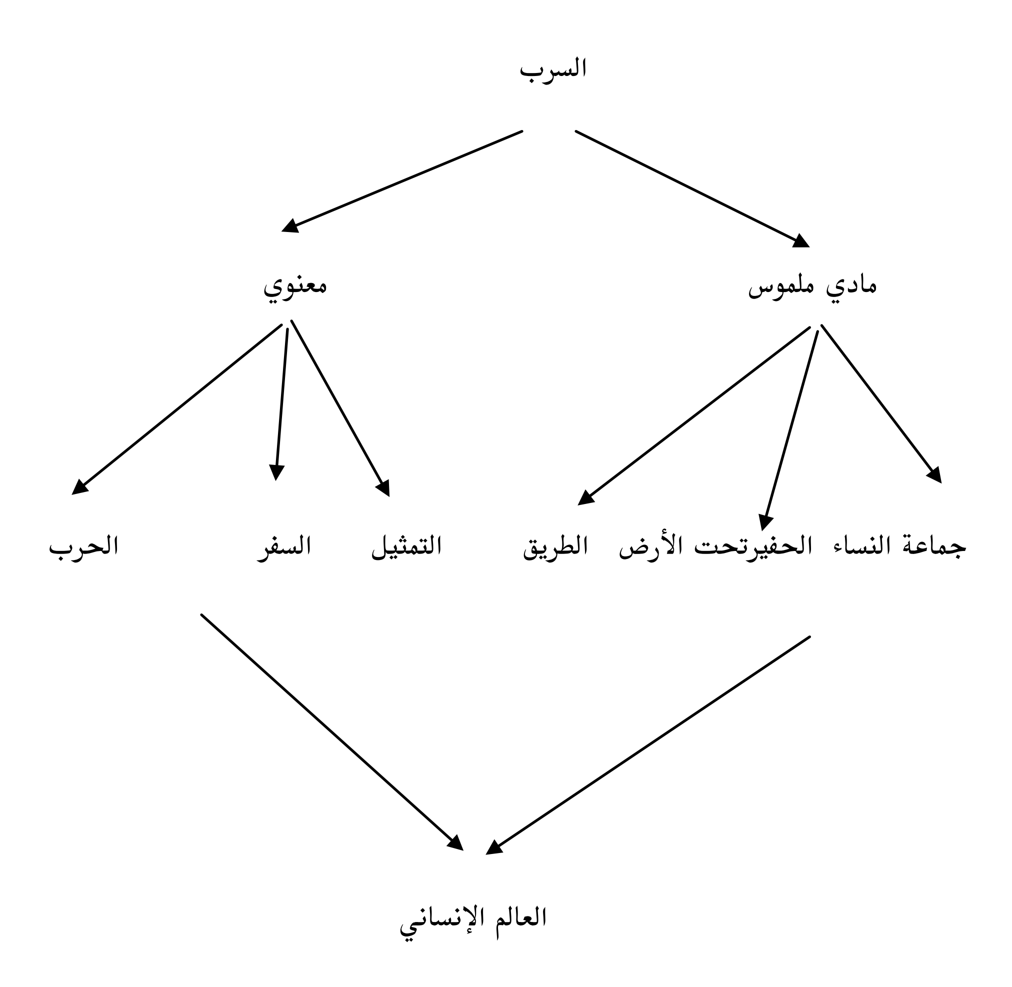
من حديث الماغوط على لسان عاطف، ومن القاموس المحيط، نستطيع أن نبرز معنـيين أساسـين للسرب: أولهما مادي من صور الحياة، يتمثل في وحدات تدركها الحواس، مثل الماشية والطريق والحفير وجماعـة النسـاء....الخ، والثـاني معنـوي لكنَّـه ملمـوس بطريقـة محسوسـة، أو شـبه محسوسة، تتّخذ من كينونة الكائن مسرحاً أو فضاء تدور فيـه الأحـداث، مثـل السّـفر والحـرب والزواج أو الطلاق ...الخ، تشـكل السـرب وفـق ثنائيـات ضـدية في هـذين المعنـيين بالنسـبة إلى

---

[1] – الماغوط، محمد: مسرحية "خارج السرب"، دار المدى، د.ط، ١٩٩٩، ص١٦.

[2] – الفيروزأبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط،تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة،ط٨، ٢٠٠٥، مادة سرب، ص٩٦ .

عاطف إذا كان هو خارج السرب المقصود، وهـذه الثنائيـات تشـكّل العـالم الإنسـاني المتمركـز في وحدة السرب وتشظي دلالاتها، نمثِّل ذلك بالترسيمة التالية:



تبدو البنية الظاهرية سطحية تماماً من خلال عنونة بسيطة للمسرحية، ومن خلال ألفـاظ سلسـة ومأنوسة، " خارج السرب"، إلا أنَّ الماغوط يريد أن يعالج قضية مهمة تتعرَّض لهـا الأمـة، فهـو يطلب منّا أن نغوص إلى الأعماق، إلى فك شفرات " خارج " واستكناه دلالات "السرب" ومعرفة مدلولاته. تبين المسرحية انغماس الكاتب في مآسي الشاب العربي الطامح وأحلامه، بطابع وطني ومضمون قومي، ويحاول أن يستوعب السّر الذي يعانيه الوطن مـن خـلال لغـة إبداعيـة متقنـة،

محكمة الصياغة، لغة سياقية متينة، لتتساوى أهمية اللغة مع أهمية المعضلة التي تعايش كل فرد وكل عائلة وكل مدينة وكل حكومة، حتى نتحرك، أو يتحرك، أو يتحركوا، أو....الخ، حتى نستفيق من غفوتنا قبل أن نصبح مثل عاطف " خارج السرب ". لذلك كتب الماغوط المسرحية باللهجة العامية، يقول الماغوط على لسان إحدى شخصياته الواقعة على المحور "خارج": " يا أستاذ إذا بثلاث حروب وعشرين حصار وغزو واجتياح من غير الفراطة ما فاقوا، بدك ياهن يفيقوا بثلاث ضربات بمسرح بآخر الدنيا ومن وراء الكواليس "[1].

عكس عنوان المسرحية هموم المواطن اليومية وطموحاته في الوصول إلى ما يصبو إليه، من خلال اهتمام هذه المسرحية بالجزئيات الصغيرة التي تهم الإنسان، لأنّها نواة للقضايا الكبرى .

مزج الكاتب في المركب الإضافي "خارج السرب" بين السخرية ووصف قضايا المجتمع ومشاكله ومعاناته، فالكاتب في تهميش عاطف، ووضعه ضمن الدائرة، هو بالحقيقة تهميش له في الحياة، فالحياة قد نسيت عاطفاً ونسيت مَنْ يرمز له عاطف، ووضعته خارج مربع العالم الإنساني. وليس عبثاً أن يُعَنْوِنَ الماغوط مسرحيته (خارج السرب) بهذا الاسم، فعلى الرغم من أنَّها تعدُّ شخصية عاطف محوراً لها، كان بطلها الحقيقي ممثلاً مسرحياً من الواقع، يقود أبطال التاريخ العربي من أنوفهم، لا ليزجَّ بهم في أوضاع هزلية وحسب، بل ليفضح من خلالهم الواقع الراهن ويعريه. فكان عاطف " الخارج" هو صوت الماغوط ومعادله الموضوعي، وهو صوت المثقف الذي يريد له الماغوط أن يكون، ويُرى أن الشعب وغالبيته هم الذين يعيشون "خارج السرب " وهم ليسوا بقلة.

يستطيع العنوان أن يقبض على بعض دلالات نص المسرحية، لكن المتلقي عندما يغوص في أغوار المسرحية سوف يقبض على شتى الدلالات المضحكة والمزوجة بالألم، فالعنوان يقدم كوناً درامياً يخلق من الصوت الواحد أصواتاً متعددة، يلتقط العنوان بحركة سريعة ـ " خارج " ـ ما يحدث في العالم، لذا ترك الكاتب دال المبتدأ محذوفاً ليتسنَّى للمحور الاستبدالي أن يمارس نشاطه، حيث يمكن أن يتغير الضمير المحذوف تبعاً لاختلاف التأويل، واختلاف المؤَوِّل، فيكون العنوان بذلك خطاباً مستقلاً يمارس سلطته في التواصل، تنبجس أهميته من حيث هو علامة "

[1] – الماغوط، محمد: مسرحية "خارج السرب"، ص٣٨.

للتواصل في ظل انهيار الاتصال الشفاهي، ونهوض الاتصال الكتابي، ليكون بمنزلة دليل استعلامات، يقود المتلقي إلى تضاريس النص " [1] .

مسرحية سعد الله ونوس:

"الاغتصاب"

عندما تحدث جيرار جينيت عن العنوان جعله من أهم عناصر النص الموازي، لكونه الدال الكثيف، أو الأساسي الذي يحيل على النص الأصلي، فيتطابق اللفظ والمعنى، فإذا كان العنوان هو اللفظ، فإنَّ النص هو المعنى، الشكل / المضمون. السؤال الآن هل يقصد سعد الله ونوس بالاغتصاب تلك العلاقة الجنسية أم أنّ مدلولها أبعد مدى من ذلك؟ إنّ القراءة في بنيتها الظاهرة تستحضر الجنس عنوة، لكن نص العنوان المتخفّي بكينونته في البنية العميقة يعمق أنطولوجيته ليبرزها التأويل، فـ " إذا كان النص الحاضر يجسد تلك العلاقة الجنسية بين عاشق و معشوق، فإن النص الغائب، الذي أحاول استحضاره، يكمن خلف هذه العلاقة الجنسية، فهو أبعد منها بكثير وأعمق غوراً "[2]. لا يمكن لنا أن نقول إنَّ دالاً معيّناً هو موضوع لمدلول معين إلا إذا فهمنا معنى الدّال في سياقه ودلالاته التي يوحي بها ضمن السّياق، وهذا يتطلب فك الشّفرات التي يحملها الدَّال حتى يستساغ في الذهن، وتصبح صورة الدال في الذهن تسمح لنا بتخيّل المدلول .
الاغتصاب كلمة لغوية مفردة تشكل دالَّاً مفرداً، لكن هل الدَّلالة واحدة والتَّصور الذهني لها واحد؟. لمعرفة إذا كان المدلول واحداً أم متعدداً نعود إلى المعاجم لتبين ذلك، فقد ورد في القاموس المحيط أنَّ " غصبه يغصبه: أخذه ظلماً، اغتصبه، كاغتصبه، – وفلاناً على الشَّيء: قهره، و– الجلد : أزال عنه شعره ووبره نتفاً وقشراً"[3]، نستشف أنّ للاغتصاب معنى الظلم والقهر

---

[1] – حسين، خالد: في نظرية العنوان، ص٤٢٠ .

[2] – قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، إربد: مؤسسة حماده ودار الكندي، د.ط، ١٩٩٨، ص٧٢.

[3] – الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مادة "غصب".

والقسر، وقال ابن منظور: "وتكرر في الحديث ذكر الغصب، وهو أخذ مال الغير ظلماً وعدواناً. وفي الحديث: أنّه غصبها نفسها : أراد أنه واقعها كرها. فاستعاره للجماع"[1].

نجد من خلال هذه الأمثلة التي بين أيدينا أنّ للاغتصاب تسميات كثيرة يتطلبها الموقف الذي بُثّت فيه، نوجز هذه التسميات بتحديد الدلالات اللغوية للكلمة، بالاستفادة من معجم "لسان العرب " بالآتي:

دلالات الاغتصاب: ١ـ الظلم .

٢ ـ الجلد .

٣ـ القهر .

٤ـ الجماع والجنس .

٥ـ العدوان .

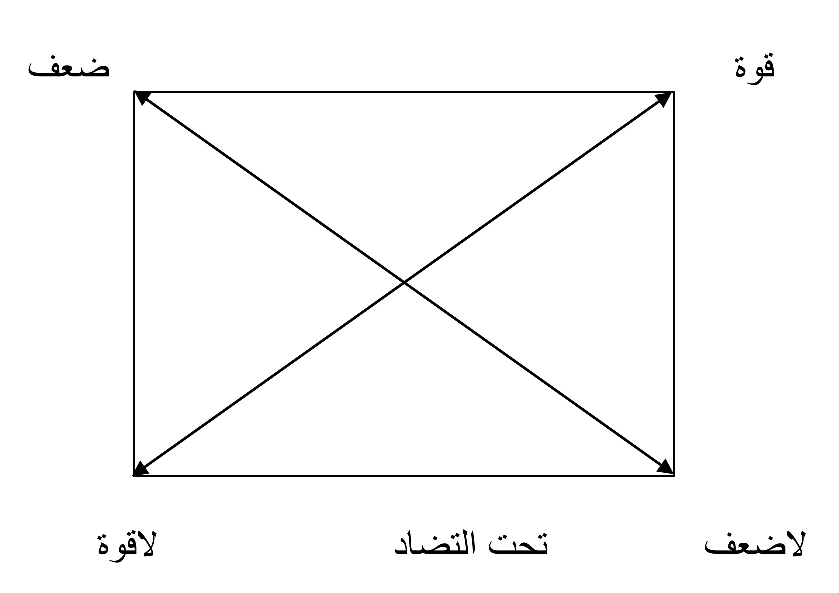
تومئ المسرحية في الحقيقة إلى وجود أنواع الاغتصاب المذكورة، فالظلم والعدوان يسيطران على جو المسرحية العام، من خلال الاحتلال الإسرائيلي. والباحث محمد عزام يضيّق من فضاء الدلالة عندما يعرّف الاغتصاب، فهو يرى أنَّ الاغتصاب هو التّلذُّذ بالظلم والقهر، يقول: " الاغتصاب هو الطريقة الإسرائيلية في تعذيب المقاومين العرب" [2]. إلا أنّنا نجد للاغتصاب دلالات واسعة يحملها على المستوى المعجمي. وما يؤكد انتشار دلالة الدّال هو وجود هذه المدلولات في فضاء النّص، ويتبيَّن ذلك في عمليات القسر المرتكبة، ونلمس المواقعة كرهاً من خلال ما فعله الصهاينة مع دلال زوجة إسماعيل الصفدي. أمّا حصول القهر فينبثق من أنّ ذلك كان أمام عينيه، ولم يستطع فعل شيء، فالاغتصاب يشترط اللاعدل واللامساواة جسدياً ومعنوياً بين

---

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة "غصب".

[2] – عزام، محمد: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، منشورات دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٠٩ .

الشخصيتين، ويتطلّب توفر قوة الأول مع ضعف الثاني، فعلاقة التضاد يبن القـوة والضـعف مـع علاقة تحت التضاد تولِّد فعل الاغتصاب. يمكن تمثيل ذلك بالخطاطة التالية المستفيدة من مربـع غريماس السيميائي :



دليل ذلك أن العلاقة بين مائير، و والدة إسحق زوج راحيل،هي علاقة جنسية، وليست علاقـة اغتصاب، فالأمر مبني على الرضا والتوافـق بـين الطـرفين .أمّـا العلاقـة بـين القـوة والضـعف في المحور الأول فهي علاقة تضاد، والعلاقة بين القوة واللاضعف هي علاقـة اسـتلزام،إذ يلـزم مـن قوة القوي أن يتجـرد مـن الضـعف، بينمـا يمثـل المحـور التقـاطعي بـين القـوة واللاقـوة علاقـة تناقض،ينتج دال الاغتصاب من تعالق القوة والضعف .

تبين المسرحية أنَّ الاغتصاب فعل تتحكم فيه قوى غير عادلة، و أنَّ ونوساً أراد أن يفضـح فعـل القوى الإسرائيلية، ويبين أنه وكل عربي مـؤمن بعروبيتـه ضـد انتهـاك الشـرف بـأي حـال مـن الأحوال، فالاغتصاب حدث مخجل متمثِّل بمزاعم اغتصـاب امـرأة فلسـطينية مـن قبـل عناصـر إسرائيليين. وتعدُّ فكرة الاغتصاب ـ ولاشك ـ فكرة غير مقبولة من قبل أي شـعب في العـالم، لأنَّ الاغتصاب جريمة نكراء، والصمت ضدها جريمة أكبر منها .

مسرحية سعد الله ونوس :

"منمنمات تاريخية"

يشكل دالّا العنوان تركيباً بيانياً وصفياً [1]، مؤلفاً من كلمتين نكرتين، الثانية "تاريخية" تصف الأولى، وتحدّد هوية الخبر الموجود، والمبتدأ المحذوف، (هذه أو تلك) منمنمات، وهي بطبيعتها تعود للتاريخ " تاريخية ". جاء العنوان جملة اسمية، مؤلفة من خبر موصوف، ومبتدأ محذوف، إذ اعتمد العنوان بذلك على الغياب الصياغي، أي إن ثمة ما هو محذوف في بدايتها، مما يجعل تركيب العنوان مكثّفاً، فالاقتصاد في اللّغة يكثّف المعنى، ويوسع فضاء التأويل، كما إنّ الاختصار في لغة العنوان يزيد من إثارته، لما يحققه من وظيفة جمالية بلاغياً؛ لأنَّ البلاغة هي الإيجاز. إذا كانت أهم صفة للمنمنمات من خلال العنوان أنها تاريخية، فالسؤال مشروع عن السَّبب الذي جعل الكاتب يصفها بتاريخية، أي وضع الدال الثاني " تاريخية " على هذه الحالة ؟! إنّ إجابة عن سؤال كهذا لاتتأتّى من خلال بنية العنوان السطحية فقط، وأنطولوجية وجوده، معزولاً عن إيديولوجية الكاتب، بل لابدَّ من البحث عنه في البنية العميقة للعنوان، هذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال ملفوظات محدَّدة في بنينة العنوان، حيث تتضافر فيما بينها لتكشف عن مدلولاتها بصورة أو بأخرى، وهو ما سنعاينه من خلال دالي العنوان المحوريين "منمنمات" و " تاريخية" في تشابكهما مع النص .

استعمل الكاتب في العنوان جمعاً مؤنثاً بدل " منمنمات " التي تشير إلى الجمع، إنّ إسقاط صفة "تاريخية" عليه أعطى للكينونة ماهيتها، وفضاءها الذي تشغله، فهي منمنمات تحتاج إلى إعمال الفكر والتأمل، وتحتاج إلى الرجوع إلى الماضي، والبحث في تفاصيله الدقيقة، وما لهذا الماضي من أهمية عند ونوس. يمثل العنوانُ دعوةً من الكاتب موجهة إلى المتلقي، يطلب منه

[1] – عرّف الباحث حسين جمعة التركيب البياني بأنه: " كل كلمتين، الثانية توضح الأولى، وأقسامه ثلاثة: وصفي، توكيدي، بدلي".ينظر: جمعة، حسين: في جمالية الكلمة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٢، ص٥٣.

العودةَ بذهنٍ صافٍ لمراجعة التاريخ، لما لهذا التاريخ من أهمية بالنسبة إلى الكاتب، فقد " احتل التاريخ، باعتباره تأملاً في الماضي لوعي الواقع الراهن وفهم مشكلاته، مكانة مهمة. وقد تجلت هذه المكانة بأسطع صورها، في مسرحية سعد الله ونوس " منمنمات تاريخية " [1].

تنحى ونوس في العنوان عند ذكر الحاضر الراهن بشكل مباشر، ولجأ إلى طريقة غير مباشرة باستخدامه أسلوب التورية في خطاب العنوان، بذلك يمثل العنوان إحالة على محتوى النص، فثمة إذاً منمنمة أولى، ومنمنمة ثانية، ومنمنمة ثالثة[2]، فرجع بالمتلقي إلى الذاكرة الخالدة، لم يتحدث عن منمنمات آنية حاضرة، مع العلم أنَّ ونوس ينغمس في الحاضر كما يرمي: " إنّي مغموس بكليتي في الحاضر، ولذا فمن الطبيعي أن يكون هناك حوار خفي بين (الآن) وبين المادة التاريخية التي نتأملها "[3]. انتقل من الحاضر إلى فضاء الماضي ليفسر هذا الحاضر المؤلم إذا ما قيس بالماضي، لكن هل ثمة علاقة بين الحاضر والماضي، وهل ينتصر ونوس للماضي المحدد بـ"تاريخية " ؟!.

توحي كلمة تاريخية بالهروب من الحاضر، وقد يكون الهروب من الحاضر والعودة إلى الماضي تذكيراً بالعجز الآني، الحاضر، قياساً بالمجد الماضي. إن الرجوع إلى التاريخ " يعطي الحاضر امتلاءً زائفاً، ويخفي إحساسنا المر بالعجز تحت بيارق مجد واهم وزهو أحمق. إن هذه الآلية الهروبية، هي التي تجعل جماعات سياسية ومثقفين لا يرون المستقبل إلا في الماضي "[4]. يحمل

---

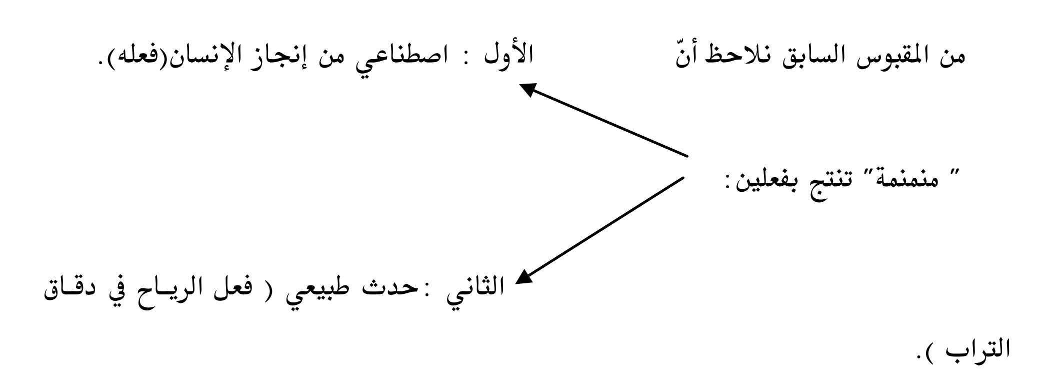
[1] ـ ونوس، سعد الله: الأعمال الكاملة، ص٦٦٢.

[2] ـ عدد المنمنمات يُعرف من خلال الرجوع إلى نص المسرحية وقراءتها، فالمسرحية مقسمة إلى ثلاث منمنمات، وهي:
المنمنمة الأولى: الشيخ برهان الدين التاذلي (أو الهزيمة)، وهذه المنمنمة تقسم إلى ثلاثة عشر تفصيلاً، في التفصيل الثالث عشر تتصاعد الأصوات معلنة عن موت التاذلي .
المنمنمة الثانية: ولي الدين عبد الرحمن بن خلدون (أو محنة العلم)، تقسم هذه المنمنمة إلى ثمانية تفاصيل، في التفصيل الثامن يفترق شرف الدين عن ابن خلدون .
المنمنمة الثالثة: آزدار أمير القلعة (أو المجزرة)، تقسم هذه المنمنمة إلى ثلاثة عشر تفصيلاً، في التفصيل الأخير يأمر تيمور بأن يجلد جمال الدين ويصلب حتى ينفذ فيه قضاء الله .

[3] ـ المصدر نفسه، ص٦٦٣ .

[4] ـ المصدر نفسه، ص٦٧١.

العنوان بعداً تأريخياً، يشتمل رؤى عدة وتصورات شتى، فثمة تراكمات تاريخية في البنية الظاهرية، من هنا يجب على المتلقي لإنجاز فعل القراءة، وسد ثغراته الناقصة، أن يتفاعل مع العنوان / النص وثيماته. لتوضيح معانم "منمنمات"، و" تاريخية "، نستعين بلسان العرب الذي يمدنا بزاد ثمين، منمنمات مفردها " منمنمة"، مشتقة من الجذر نمنم، وقد ورد أنَّ : " النّمنمة: خطوط متقاربة قِصارٌ شبه ما تنمنم الريح دقاق التراب، ولكل شيء نمنمة، وكتابٌ منمنم: مُنَقَّش. ونمنم الشيء نمنمةً أي رقشه وزخرفه. وثوب منمنم: مرقوم مُوَشّى، (...)، والنَّمْنِمُ والنُّمْنُم: البياض الذي على أظفار الأحداث "[1] .



يهتم العنوان الحالي بالفعل الأول، فالثاني توضيح له في أقصى حالاته، تنتمي المنمنمة إلى حقل الفنون الجميلة، فهي تحمل دلالات الزخرفة والنّقش، والزينة والتزيين، والتجميل، وهذا يتطلب ذوقاً رفيعاً، وتأملاً طويلاً فيما نزخرفه وننقّشه، فكيف إذا كان هذا المراد نمنمته قديماً وتاريخياً ؟! كلمة " تاريخية " تنبثق من الجذر أرّخ، فهي تتطلّب التأريخ، وهو بحاجة أيضاً إلى تأمل، إلا أنَّ المسرحية ليست تأريخاً؛ إنّها دعوة من المفكر والمبدع ونوس لتأمل التاريخ كما يقول محمد عزام " هكذا تبدو المسرحية لا تأريخاً، وإنما تأملاً فردياً في التاريخ، يطمح إلى التحول عبر المشاهدة والحوار إلى تأمل جماعي في التاريخ، ومن المؤكد أنّ هذا التأمل تمّ في الحاضر "[2]. تتضافر الكلمتان " منمنمات " و " تاريخية " في العنوان من حيث التأمل والتفكر،

[1] – ابن منظور: لسان العرب، مادة " نمنم " .

[2] – عزام، محمد: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص١٥٨ .

الأولى التفكر بالحاضر المراد تسجيله، مع التركيز الشديد في مادة الحاضر، والثانية تأمل بالماضي واستدعاء ما كان، لعله يمدُّ جذوره إلى الحاضر ويكون .

ويكون للمنمنمة دلالة البيان، أو الظهور، أو ما يبرز، أو يترك جرّاء حدث ما. واقترانها بتاريخية يمثل البصمة التاريخية المتروكة في الماضي، التي يحاول الكاتب إبرازها في فضاء الحاضر، "وبذلك تجتمع في بنية العنوان التصويرة الدقيقة والكتابة، الفن بالتاريخ، الأمر الذي يمركز انتباه المتلقي بما تتميز به " المنمنمة " من زينة وزخرفة ودقة في انفتاح على ما يشي به التاريخ من أحداث وأحوال عن فضاء سوسيو ـ ثقافي محدّد "[1].

وسّع ونوس أفق العنوان بهذا الربط الممتع، فكان ربطاً بعيد المدى، إذ يربط الماضي بالحاضر في منأى عن الركاكة والسطحية؛ ليدخل أغوار التاريخ ـ الماضي ـ بطريقة وثائقية قوية مبتعداً عن الترميز، جاعلاً من لغة العنوان بؤرة التشفير النصية، بذلك تحققت القصدية من لغة العنوان.

مسرحية الكاتب مراد السباعي

" شيطان في بيت "

في مسرحية الكاتب مراد السباعي المعنونة بـ"**شيطان في بيت** " فإنّنا سنلج المتن لنتبيّن رمز الشيطان وأهميته العدوانية في البيت: إنّ عنوان المسرحية مكتنز بدلالات تفتق طاقات هائلة من المدلولات، فالشيطان سواء أكان ظاهراً أم مخفيّاً، يقوم بأعمال التخريب، يوسوس في أذن الصالح ليصبح طالحاً، يتضاد الشيطان بكينونته مع كينونة الصالح الأليف والوديع، يبرز التضاد جليّاً في تشبيه إيليا أبو ماضي ذاته مرة بالشيطان ومرة بالملاك، فيشبه حاله عندما يكون خيّراً بالملاك، وعندما يكون شريراً بالشيطان صفة وعملاً. جعل الكاتب الشيطان ماثلاً في بيت في بنية العنوان التركيبية، إلا أنَّ دال الشيطان ليس من مفردات البيت، والمتعارف أنّ الشيطان يكره البشر؛ يقودنا هذا إلى القول: إنّ العنوان " لا ينحصر في بنيته السطحية، فثمة بنية عميقة

[1] – حسين، خالد: في نظرية العنوان، ص٤٦٦ .

لا تنفرد بفاعليتها دوال العنوان وما تستدعيه / تتناص معه، وإنما تسهم فيه ـ كذلك ـ القاعد ة التركيبية التي تنتظم بحسبها تلك الدوال "[1]. فالكاتب وضع تناصاً رائعاً في العنوان، باستدعائه دال الشيطان، والعنوان منفتح منذ البداية على الشيطان، أول لفظة يلتقي فيها / معها المتلقي للنص، تضعه أمام عالم من الرؤى تعكس شعوراً بالقلق والاضطراب، لما تتميز به اللفظة / الدال " الشيطان " من ثيمات بعيدة عن الطمأنينة، قريبة من الخوف، متداخلة مع الخراب والشّر، فالعنوان يستقطب قوى الشر وموضوعاته من الشيطان، وهو شيء مألوف في الحياة الإنسانية وفي أي ثقافة أخرى. والشيطان يدل على المحتوى ويحيل إليه بطريقة أو بأخرى، وقد جاء العنوان منفتحاً على اسم"شيطان "، وهو اسم نكرة، ويتضح هدف الكاتب من تنكيره دال "شيطان"، فالعرب كما هو معروف تكره البدء بنكرة إلا إذا وصفت، كأن يقال شيطان كبير أو قبيح في بيت.

لم يكن دال الشيطان في العنوان وليد المصادفة، ولم ينبجس من فراغ، أو من لا شيء، إنما يوجد في سيرورة المسرحية مَنْ يقوم بأعمال توحي بوجود هذا الشيطان بكينونته كاسم/ مسمّى، فالشيطان هو رمز، يحيل على مَنْ يقوم بأعماله العدوانية، أي إن حدثاً خطيراً أو سياقاً غير عادي قد أفرز هذا الدال (الشيطان) على مستوى النّص.

لنجرِ مقابلة بسيطة في أرض الواقع، لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر عالمنا الذي نحيا فيه اليوم، ألا يصلح لهذا العنوان /الموقف إذا كان العالم هو البيت ؟ ألا يوجد مَنْ يقوم بعمل الشيطان في هذا العالم؟ مع العلم أن البيت بداله يدل على الألفة الحميمة، على أسرة بغض النظر عن فضاء كينونتها (كينونة هذه الأسرة) في المحيط أو في الخليج. ولو نظر القارئ إلى دال الشيطان نظرة تأمل وتفكر وقارنه بهذا العالم، وإلى تلك التطورات الهائلة التي تحدث، لوجد الدمار قد سيطر، أو أوشك أن يسيطر على هذا العالم . ربما يمثل العنوان حثاً /دعوة من الكاتب يطلب فيها أن نقضي على الشيطان الموجود في هذا البيت، أو ذاك، حتى لايتوالد وينتشر، فالشيطان يهدم البيوت ثم العالم، والنظر إلى الشيطان يجب أن يكون على جميع المستويات: الشخصية والأسرية والاجتماعية والسياسية . فما الحروب في هذه البقاع هنا وهناك إلا بسبب

---

[1] — الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٣٦.

هذا الشيطان بأفعاله التخريبية، وهو (الشيطان) لتحقيق مآربه، مستعد للخوض وعقد اتفاق مع أي جهة ومع أي شخص. ألم يذهب الشيطان " إبراهيم " مع سهيل شقيق عفيف لوضع السّم لهذا الأخير في ثنايا المسرحية ؟! إذا قُتل عفيف اليوم، أغريب أن يتفق غداً مع سوسن لقتل سهيل؟! .

خصّص الكاتب وجود الشيطان بالقيد" في بيت"، حتى تسهم التسمية في التعيين والتحديد، وخصّص الفضاء الذي يمارس نشاطه فيه في بنية العنوان، إذ اختار الكاتب دال البيت، وهو شيء محسوس لكنّه صامت وجامد، وما الحركة المنبعثة داخل البيت إلا من الشيطان، لذا يخرج الكاتب بنا من المعنى الضيق لسكون البيت وصمته إلى معنى أوسع وأشمل، إلى الصمت العربي والعالمي، لكن الكاتب قضى على هذا الشيطان في المسرحية عندما تحرك أحد أبناء البيت لفضح سره أمام الرأي العام في البيت، أمام الأب (حمدي). ولم يبتعد الكاتب في تصوير مشهد العنوان "شيطان في بيت " عن واقعه الاجتماعي في البنية السطحية، كما أنّه لم يبتعد عن واقعه السياسي في بنيته العميقة، فالكاتب في عنونته يشعر بصدمة قوية، وانفعال هزّه من الأعماق حين أدرك عمق المأساة التي حلَّت في الشعب، فهو لم يقوَ على احتمال تلك المصائب والجرائم، ولم يبق لديه منفذٌ سوى الكتابة، فتفجرت صدمته بالواقع وما لاقاه في الكتابة، ووجد المنفذ الذي يجعل القارئ/ العالم يتحرى ثنايا المسرحية في العنوان، فكانت صورة المشهد (العنوان) ذات تأثير في المتلقي، والعنوان شكّل أسلوباً تعبيرياً عن الاحتجاج والرفض في معانيه التي عدل الكاتب عن التصريح بها، ولجأ إلى أسلوب يطلب فيه من المتلقي أن يكمل العبارة، وهو أسلوب الحذف .

إنَّ الحذف في البنية التركيبية يمكن تأويله بـ" شيطان نتن في بيت "، لأن ظهور صفة الشيطان في البنية السطحية يُغيِّب وظيفة العنوان التبليغية والمغموسة بالمراوغة، هذا من طرف، ومن طرف آخر فإنّ " الحذف يقود إلى نوع من الغموض والإيهام المقصود من طرف الكاتب "[1]. إلا إنّ رؤية الكاتب الواسعة والذخيرة المعرفية الثقافية التأويلية لما سيؤول إليه هذا العالم جعلته يضيق العبارة، ويفتح باب التأويل على مصراعيه أمام المتلقي .

---

[1] – حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص٩٢.

لا يعني الحذف في العنوان أنّه ابتعد عن المضمون بغموضه، إذ تبقى دلالة العنوان في الإحالة إلى المتن لأنها من وظائف العنوان، لكن بشيء من المراوغة التي تحثُّ المتلقي على دخول عالم النص.

يشير العنوان إلى ما يحيل إليه، فالمسرحية المعنونة بـ "شيطان في بيت"، تشير إلى ما أحالت إليه، لكون المسرحية وأي جنس أدبي، وأي كتاب لا بدَّ أن يقرأ من عنوانه كما يرى جميل حمداوي. ويزيد الدكتور بسام قطوس من مساحة الأهمية لقراءة العمل الأدبي من العنوان بقوله: " العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن. وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة وحل العقدة " [1] . وهو(العنوان) ما يوحي بوجود إحالة إلى مرجعية سياسية أو اجتماعية....الخ، إذ يمثل الشيطان كياناً رمزياً يتعدى كونه دالاً لغوياً ليبحر في إنتاج دلالات خارجة عن السياق التركيبي، دلالات موجودة في البنية العميقة تفرض نفسها على الساحة ضمن وحدات تندرج في إطار دال الشيطان. فالشيطان يحمل معنى الوسوسة كما يقول ابن منظور: " الوسواس ، بالفتح: هو الشيطان . وكل ما حدثك ووسوس إليك (...) الوسوسة والوسواس: الصوت الخفي من ريح . والوسواس: صوت الحلي، (....) والوسوسة والوسواس: حديث النفس " [2].

هكذا يقترن حضور الشيطان بمعنى الوسواس وهو الصوت الخفي، فالشيطان يترادف دلالةً مع معنى الوسوسة، الشيطان هو الوسواس، ويحمل هذا الأخير تشظياً دلالياً ليدلّ على الكائن، ويدلّ على الصوت الخفي. بذلك يؤسس العنوان على مستوى البنية التركيبية بنية دلالية عميقة وتضادية بين الكائن الموجود وفعله " الصوت الخفي ". ونستطيع تمثيل هذا التضاد بوجود البنية السطحية للكائن، وغياب البنية العميقة لفعله كالتالي:

الحضور = الشيطان = الكائن

الغياب = الفعل" الوسواس " = الصوت الخفي

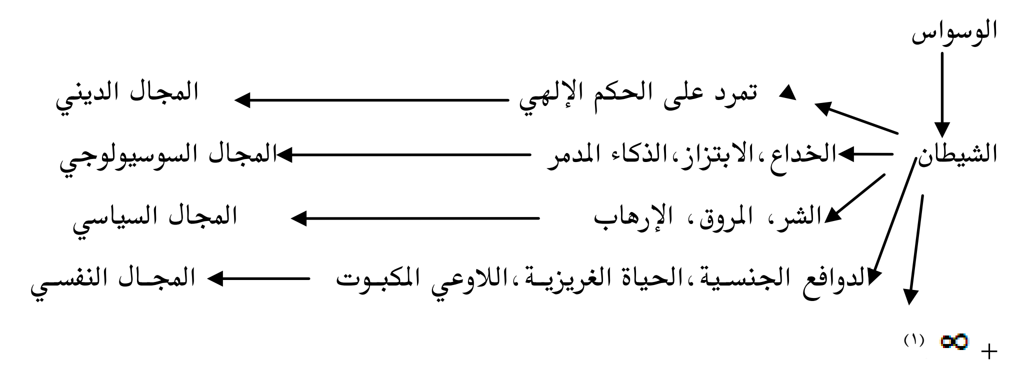
---

[1] – قطوس، بسام: سيمياء العنوان، عمان، د.ط، ٢٠٠١، ص ٣٩.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة "وسوس" .

الحضور = الغياب، الحضور عكس الغياب، ودال الشيطان الحاضر يستدعي مدلول الوسواس الغائب، إن المعنى الغائب يمثل النواة المركزية في قراءة العنوان، وأنطولوجية التبئير الرمزي، حيث يشكل نقطة التقاطع والالتقاء بين العنوان والنص .

يستطيع دال الشيطان أن يتفرع دلالياً؛ لأنّه أصبح حقلاً دلالياً يضم إليه جميع الثيمات التي تنتمي إليه وتدل عليه، والتي تنتج دلالاتها السياقية في فضائه، فالفضاء الواسع لدال الشيطان يتفرع " إلى حقول دينية وسوسيولوجية وسياسية ونفسية ومرضية، ليجد مدلولاته بانتظاره تتنفس الصعداء للقاء به :



+ ∞ [1]

ترتبط هذه الوحدات فيما بينها دلالياً في حقل دلالي " الشيطان "، فهي مفردات تكون مع الشيطان الذي يوسوس، ويوحي بعدم الراحة والاطمئنان . إنَّ الكاتب أراد أن يوضّح بنية فكرية ملتبسة ببنية ذهنية، وعلى الرغم من أن لغة الكاتب العنوانية تمتاز بالسهولة والبساطة، كان الترميز في العنوان يبعث بالفكر إلى ما وراء المعنى، مما يمنح اللغة طاقة إبداعية تكفل لها التجدّد تداولياً. استعمل السباعي دال الشيطان في العنوان بطريقة رائعة موظفاً الكلمة في خدمة النص، فالشيطان يشكِّل أحد المحاور الأساسية في المسرحية، ترسم المفردة خصوصيّة تتجلّى في تعدُّد المدلولات (مدلولات الشيطان)، وتغييراته التي تتكوّن وفقاً للسياق النصي، حيث يأخذ الكاتب من إيحاءات الدال/ الشيطان ما يتناغم مع نفسيته، مما جعل الشيطان دالاً غير ثابت :

---

[1] – حسين، خالد: في نظرية العنوان، ص٣٤٤.

إبراهيم: ما المسألة؟

سهيل: لقد قطعنا عليك اتصالك الروحي بالخالق فالمعذرة.

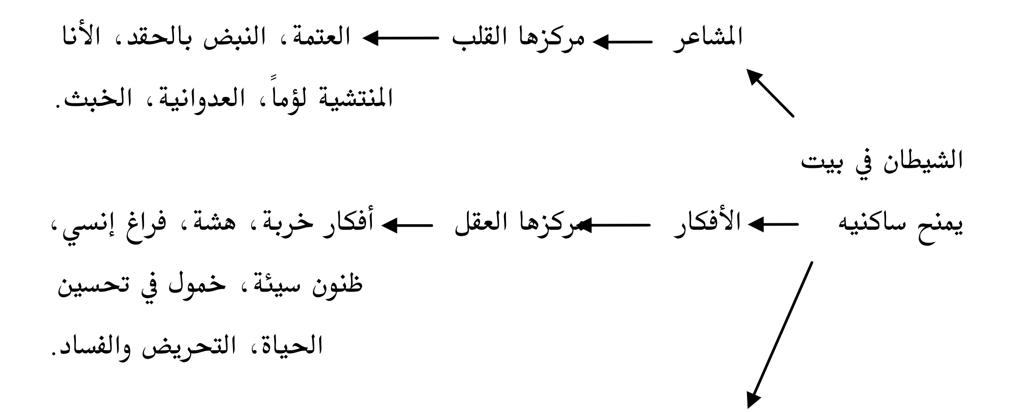
إبراهيم: لولا الأمل في الغفران والرحمة لقتلنا اليأس.[1]

إنّ الشيطان الذي يرمز إلى إبراهيم في المسرحية، من دون أدنى شك، نجده في اتصال مع الخالق، فما هي دلالاته المتغيرة ؟ وكيف له أن يتديّن ويرجع إلى ربه؟ . يتطور استخدام مفردة الشيطان لدى الكاتب حتى يتحول في ثنايا المسرحية إلى صديق أحد أفراد العائلة، إذ تحول الشيطان الخبيث الملعون إلى الشيطان الصديق، كما فعل في تآمره على قتل (عفيف) شقيق سهيل لإرضاء غاية نفسيّة عدوانيّة أنانيّة، لنيل شقيقته (سوسن) والظفر بها. الجميل في الأمر أنَّ جميع العائلة يعرفون إبراهيم الشيطان على حقيقته الشيطانية إلا حمدي (الأب) لم يكن يعرف حقيقته البشعة، فكانت المؤامرة لجلاء الغموض لدى الأب، وتوضيح معنى الشيطان "إبراهيم"، وكشف صورته الأساسية في كينونة البيت، وإبراز الصورة التي كان يغلف نفسه بها أمام حمدي. لا شك أنّ صيرورته لغاية سيئة، فهو موجود في فضاء معين " البيت" الذي يكون فيه، فما هي تشظيات دلالاته في البيت؟ وماذا يستطيع أن يمنح البيت؟

إنّ الشيطان يمنح البيت الذي يرمز إلى مَنْ بداخله "الإنسان" الفوضوية والقلق والاضطراب، ويدخل إلى عاطفة الإنسان التي تتبأر في القلب، فيمنحها الضباب والسوداوية، وينسل إلى أفكاره فيصبغها بالعتمة والظنون المتلاشية بالتفكير السيء. ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة التالية:

---

[1] – السباعي، مراد: مسرحية " شيطان في بيت "، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، د.ط،١٩٩٠، ص٣٨.



البدن ككل عام ← أي جسد الإنسان ← حالة قلق وعدم اتزان، التهلكة.

إنّ قراءة الخطاطة السابقة تبيِّن ما يلي: استعمال الكاتب دال " بيت" هو رمز لمحتواه " للإنسان " في صورته الإنسية، وفطرته الطبيعية البريئة؛ لأنّ الشيطان في صيرورته يقلب مفاهيم صورة الإنسان على الصعيد/ المستوى العاطفي والفكري، وعلى المستوى المادي، لكونه يمثل الجسد، وبذلك يكون تجسيد عمل الشيطان في المرموز / المشار إليه، وأيضاً بلورة فعل الشيطان في نطاق يتجاوز حدود الإنسان .

إنّ الكاتب في عنونته المسرحية باسم " شيطان في بيت " لم يتجاوز الثنائية الكلاسيكية المعروفة " الجوهر "ـ" الشكل"، لأنَّ شكل التعبير اللّغوي يدل على محتوى التعبير. تجسّدت سيرورة العنوان كأداة اتصال وتبليغ، وأدّى العنوان الوظيفة المرجعية التي نادى بها ياكبسون في إحالته إلى العمل الإبداعي، فحمل العنوان السّياق بجسارة في تمثيله للواقع السياسي .

مسرحية فتيم عقلة عرسان :

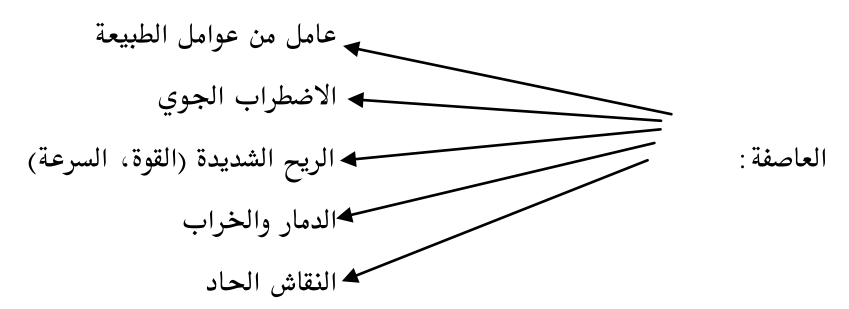
"العاصفة "

لأنَّ السّيميائيّة تهدف إلى دراسة المعاني الخفيَّة لكل نظام علاماتي، فهي بذلك تدرس مسار الاتصال والتواصل، الاتصال بين العنوان والنص، والتواصل في سيرورة قصدية ما بينهما من

ألفة مع القارئ، فما هي العاصفة ؟ وإلامَ ترمز منفردة بدالها خارج النص، وفي تداخلها على مستوى النص، أي في سياق المتن.

ترمز العاصفة ظاهرياً إلى الريح الشديدة القوية، لكن يا تُرى هل المسرحية تتحدث عن هذه الريح؟ أم أن الريح هي مفتاح للولوج في أبواب كثيرة؟. إذا كانت العاصفة ملغمة بدلالات غائبة فهي تمارس التدليل الذي تحدث عنه بيرس، الذي يعني علامة كيفية، أي مدركاً لكونه يمثل هذا النوع الموضوع الممكن، فالعاصفة (التدليل) تستطيع أن تمدنا بإخبار (أو معلومة) كما يرى بنكراد أنَّ "الكلمة لا يمكن أن تقف عند حدود التعيين المحايد لمرجع موضوعي مستقل"[1].

فالعاصفة عنوان المسرحية؛ هي معطى أولي يحمل العديد من السياقات المحتملة والقابلة للوجود الواقعي. ويمدنا لسان العرب لابن منظور بزاد ثمين حول المعنى السياقي الذي تحمله العاصفة، يقول: " يوم عاصف أي تعصف فيه الريح، وهو فاعل بمعنى مفعول فيه، مثل قولهم ليل نائم وهَمٌّ ناصب، وجمع العاصف عواصف. والمعصفات: الرياح التي تثير السحاب والورق وعَصفَ الزرع . والعَصفُ والتعصُّف: السرعة على (...) وأعصفت الناقة في السير أسرعت، فهي معصفة"[2]



من الملاحظ بصدد دراسة الدلالات التي تتقمّصها لفظة " العاصفة "((أن بعض التعابير تضفي على اللفظة معانم ملائمة وسمات جديدة لا نجدها في معجم تلك اللفظة، وهذا يدل على أن السياق يمارس دوراً في إضافة معانم ملائمة وسمات جديدة إلى الألفاظ أثناء التركيب))" [3].

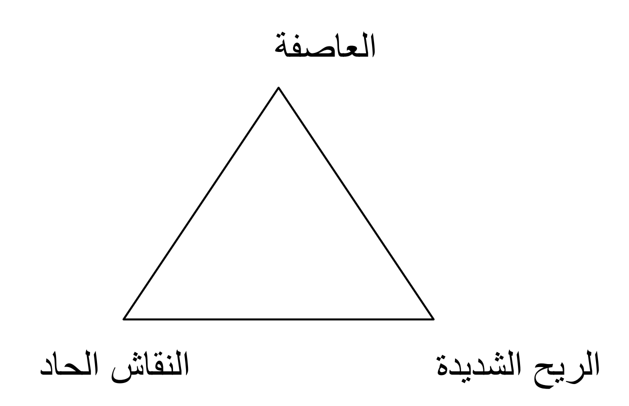
---

[1] – بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص٢٦٦ .

[2] – ابن منظور: لسان العرب، مادة " عصف "، ص٢٤١.

[3] – فاخوري، عادل: حول إشكالية السيميولوجيا(السيمياء)، ص٢٠٠.

مثلا عندما تقول: حدثت عاصفة في الهند أو أي مكان آخر، فهذه العاصفة تحمل المعنيين الأول والثاني من دلالات العاصفة، أما إذا قلت: حدثت عاصفة بين المهندسين أو بين الأطباء، فهذه العاصفة تحمل المعنى الأخير الذي يدل على حدة النقاش وشدته، لكن على أي من المعنيين تدل العاصفة في المسرحية المسماة بها "العاصفة" ؟ أشرت في البداية إلى أنَّ العاصفة تقوم بدور التدليل الذي يمدنا بمعلومة، لكن دال العاصفة اللغوي تجاوز الريح الشديدة إلى سياقات مختلفة، فأُنتِج من الدال الواحد معانٍ مختلفة، وهذه مهمة السيميوز (السيرورة المنتجة للدلالة)، بمفهوم بيرس ومن سار على نهجه مثل سعيد بنكراد الذي يقول: إنّ" السيميوز، أو التدليل، في تصور بيرس هي السيرورة التي يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة"[1]، فالعاصفة كما يرى بنكراد ـ لكونها تشكل رمزاً متعارفاً عليه ـ متوالية صوتية، تشكِّل موضوعاً متصوراً في الذهن، ومن خلال تشظيات العلامة اللّغويّة تحول الموضوع الذي تحيل إليه المتوالية الصوتية المتعارف عليها إلى صور مختلفة عن الوقائع. هذا وقد نادى بنكراد بترابط العناصر الثلاثة ليتحقق للسيميوز مضمونه في مستويين، أوّلهما مستوى العنوان، والثاني مستوى النص. فعلى مستوى العنوان يمكننا توضيح الثلاثية بالترسيمة:



يتضاعف العمل على مستوى النص بالنسبة إلى التدليل الذي أثبت في الثلاثية، ويتولى السيماناليز (بمفهوم جوليا كريستيفا) مهمة إنتاج المعنى متّخذاً من نقطة انتهاء أو توقف

[1] – بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص٢٥٨ .

التدليل بداية له، وستكون مهمة السيماناليز أن "تدرس التدليل signifiance داخل النص، سيكون عليها أن تخترق الدال مع الذات والرمز، إضافة إلى التنظيمات النحوية للخطاب، من أجل الدخول إلى هذه المنطقة حيث تتجمع أصول ما يدل في حضوراللغة"[1].

تنقلنا مسرحية " العاصفة " إلى عوالم نفكر فيها أثناء الشدة والدمار، إذ تحمل هذه المسرحية العنوان / النص صفة الجدة، وتجعل القارئ المتفحّص صفحاتها يتساءل عن وجود العاصفة بمعناها التأويلي أو الواقعي، تجعلنا المسرحية مع كل شعب مضطهد، مُدَمَّر نالته يد العاصفة، فهي تؤدي دور الخبر عند حنون مبارك، لأنها مخصّصة بالتعريف بـ (ال)، الرديف للتدليل البيرسي. هذه العاصفة على الرغم من ثرائها " المليونيرة "، ودلالاتها المتعدّدة وثوبها الفضفاض، اكتست حلة من الغموض الذي يعود إلى الأجواء التي تدور فيها المسرحية التي تزرع الشّك حول الدلالة التي نتوقع الوصل إليها .

تمارس العاصفة السلطة المتحكمة نظراً لما يحدث في العالم، فالكاتب (عرسان) يريد من معنم العاصفة أن يخبر عن وجود قوى الظلم الشديدة الحاكمة، وأن يبيّن الظلم الحاضر في دال العاصفة، فهو لم يخصّص زمن العاصفة بفعل / زمن محدّد، أهو الزمن الماضي أم الحاضر أم المستقبل؟ فقد جعلها غامضة؛ لأنَّها امتداد من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وفي ذلك رفض من الكاتب للماضي والحاضر، فالماضي مخزٍ والواقع معيب، ربما يكون الخلاص في المستقبل الغائب، لكنّه لم يحدِّد هذا الخلاص بالمستقبل، فتبقى رؤية الكاتب للعالم قلقة تحمل الذات (القارئ) على الولوج إلى خبايا النص. فلندخل إلى دهاليز النص لنستشف ذروة التبئير الدلالي، ولنرَ الحل ونفك غموض العنوان ومراوغته، ونتخلص من القلق والاضطراب الذي وضعنا فيه العنوان .

سيرورة العنوان وصيرورته وانكماش دلالاته على مستوى النص:

انطلاقاً من مقولة: إنّ العنوان والنص يشكلان طرفي معادلة، والمعادلة تحتاج إلى موازنة من طرفيها، فما يخبر به الطرف الأول نجد نظيره يتنفس الصّعداء في الطرف الثاني، يستكمله

[1] – كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب: دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٧، ص٥٧.

ويتسلم زمام المبادرة في إنجاز فعلٍ لتوليد المسار السردي الذي تبناه. " العاصفة " نص ذو بنية ترميزية في مناخها السياسي، والحادثة الطبيعية الأولى فيها– " الرمز "– وجود المليونيرة " بلقيس " ، التي ورثت المال عن أجدادها، و تتمتع بجبروت قاسٍ، وتعسفٍ جعلها ترى من حولها فئراناً، والجميع يهابها، فهي عاصفة بكينونتها، تهزُّ / تزعزع.

لكن الأحداث تتطور، والفأر " طارق " الذي تعنيه ينهي عمله عندها ويتحرك، يسأل عن سر وجود المال معها، فيصيب المليونيرة اضطراب، فالفأر سيصبح ذئباً، وسيشكِّل عاصفة إذا ما تطور أكثر، وتحول إلى أسدٍ يزأر. وتحدث الكارثة، فهو يمثِّل الشعب، والعاصفة التي يشكّلها هي عاصفة الشعب. إنّ الكاتب في المسرحية يرصد تحولات العالم في تغير دلالة الكينونة الجديدة، وتنتقل العاصفة في ترميزها إلى الحوار أو النقاش الحاد الذي يدور بين مَنْ يملكون المال " بلقيس" ومَنْ لا يملكونه "طارق " وعامة الشعب:

بلقيس: إنها الأموال ... " الثروة الطائلة " تلك هي المكانة التي أمتاز بها عن غيري من رجال العالم ونسائه.

طارق: ولكن... هل لك أن تخبريني عن مصدر هذه الأموال، وطريقة جمعها. وبلوغك هذا المنصب، وهذا الامتياز على غيرك من البشر؟

بلقيس: وما شأنك بذلك ؟

طارق: لأنني إنسان، كغيري من أولئك الناس، الذين يتألمون في كل يوم، ويجوعون في كل يوم، ويمرضون في كل وقت..ولكنهم لا يملكون العلاج ...ولا الطعام ولا السعادة .[1]

إنّ وجود المال في يد المليونيرة يجعلها تعصف بمَنْ تشاء، والبناء الداخلي لها (تركيب الشخصية) يوظف المال ضد الأبرياء من أبناء الشعب، المحرومين من كل شيء. وهم " الشعب " بفقدانهم للمال يتأوهون، يموتون جوعاً، فتتشظى صلابة الكائن، وتنهار جرّاء العاصفة، ولا

---

[1] – عقلة عرسان، فتيّح: مسرحية " العاصفة "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٦، ص٣٢.

سبيل للخلاص إلا بالمثل، أي بقيام تجمُّع من عامة الشعب لإحداث عاصفة مميتة، تقضي على المليونيرة بقصرها، يكشف ممثل الشعب "طارق" ذلك، ويمهِّد لإنشاء العاصفة، تبدأ سيرورتها بهذا النقاش الذي يزداد ضراوة كلما سألها عن مصدر المال الذي جمعته، الجملة شديدة الوقع والتأثير في" بلقيس "، فهو لم يعد كما كان سابقاً، فأن يتحول الذئب إلى أسد يزأر معناه أنّ إرادة الشعب المنتهك والمحروم من أبسط حقوقه (العاصفة) ستثور. هنا يتسرّب العنوان من النّص، وينسلّ بخيوطه ليجسّد القوى الفاعلة في تكوين كينونة العاصفة، ليكون النص المرآة الواضحة التي تعكس العنوان، ولولا دخول المتلقي متاهات النص وترهاته، سيبقى المرآة المتكسرة الّتي تعكس ملامح النّص، ذلك أنّ " العنوان لا يأخذ معناه إلا باقترانه مع النص، وإلا بقي جملة، أو حكمة، أو مقطعاً، لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا كانت العلاقة جدلية بين النص والعنوان، فالعنوان وحده عاجز عن تكوين محيطه الدلالي، والنص غير المعنون معرّض باستمرار للزوال أو الذوبان في نصوص أخرى "[1]. لقد حمل العنوان على عاتقه مهمة أو وظيفة تخصُّ أنطولوجية النص، إذ جعل الكاتب من العنوان نقطة العبور الرئيسة إلى النص، على الرغم من أنّ دلالاته غير قارة، وفي المقابل يلتقي النص بدلالات العنوان ليبثّها في محيطه؛ فيكون العنوان بذلك حاملاً لواء النص، ومختزلاً أفكاره. إنّ " طارق" والشعب هم رمز العاصفة الحقيقية، لمشاركتهم في حمل لواء المدافعة عن حقوقهم، فكانت العاصفة إيجابية، على تضاد مع العاصفة السلطوية "بلقيس" رمز العاصفة السلبية. صوّر الكاتبُ " طارق" الإنسان الواعي الذكي، بكلماته الرنانة، يريد أن يثأر مع الفقراء والكادحين في ثورة عاصفة من عنجهية الظلم، وتسلط الرأسمالية والامبريالية العالمية الماثلة في كينونة " بلقيس "، فأحدث تكاتف الشعب ملاذاً وخلاصاً من الظلم، قضى على الكارثة. وهذه دعوة من الكاتب إلى تلاحم أبناء الوطن كي ينشب عاصفة ضد الغزاة والطامعين، فلنعترف " أنّ الدفاع عن الوطن يتم بأبنائه أولاً، ولا بدّ لهم من التكاتف ورصِّ الصفوف، فلا يستطيع أفراد أن يقفوا دون الآخرين سداً في وجه الغزاة. إنّه وطن

---

[1] – خمري، حسين: ما تبقى لكم: العنوان والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، ع (٢١٥، ٢١٦)، دمشق، ١٩٨٩، ص٧٨.

الجميع وعلى الجميع أن يحموه ..ولا يتحقق نصر الوطن إلا إذا تكاتف الجميع لحمايته والذود عنه "[1] .

من هنا كانت العاصفة جماعية، عاصفة الشعب التي اجتاحت المليونيرة في قصرها، وأعادت للفقراء حقوقهم، ونصابهم من الأموال التي حُرموا منها في فترة تقاعسهم، قبل أن تنشب العاصفة أظفارها . هكذا بيّن النص قوى العاصفة المزيفة التي استلذت بإفناء الشعب، ليظهرَ العاصفة الحقيقية الجارفة، التي تعمل لإعادة بناء الإنسان في إطار سوسيو ـ ثقافي يتعلق بالمضمون على مستوى النص .

إذا كان العنوان " العاصفة " يمثل المستوى السطحي للنص لغوياً، فإنّ النص هو المستوى العميق للغة " إنّه تكوّن المعنى عبر الشبكة اللغوية "[2]. بذلك تكون دراسة النص تحليلاً ووصفاً للعنوان، مركز ثقل النص، فثمة صيرورة دلالية تتابع تواصلها وتطورها عبر النص لإخراج المكبوتات، المكامن الدفينة ما وراء لغة العنوان، لينبجس العنوان كقطعة من النص أو من بقايا النص . نحن متفقون على القول إنّ العنوان هو النص الموازي. فإذا صح في التسمية أن نطلق عليه النص الظاهر، أي إنَّ موضوع المسرحية متعلِّق بالعاصفة " كنص أولي " ظاهر، فلا بدّ أن يوجد نص آخر مولد العاصفة / للعاصفة، ويكون النص الأصلي هو النص المَولِّد، حيث تنشأ علاقة رحمية / توالدية وتحويلية بين العنوان " العاصفة " ـ النص الظاهرـ، والنص المَولِّد / الأصلي "النص الأساسي "، هذه العلاقة تساهم في بلورة المعنى الذي يطلقه العنوان، بتشابك دلالاته وصيرورتها، فـ " النص الظاهر يوجد في النص المولد الذي يفيض عليه من كل الجوانب، والذي يمثل بالنسبة إليه، ليس غاية، لكن قطيعة وخط مرسوم داخل الجهاز الممكن للغة في وقت محدّد. إنّه السيرورة المولدة التي يمكن أن نقول عنها، وربما بطريقة مجازية، إنّ

---

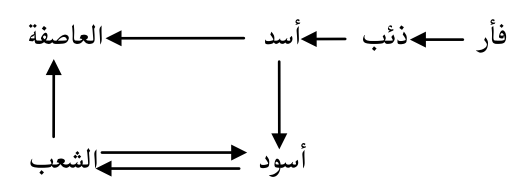
[1] – غنيم، غسان: المسرح السياسي في سورية (١٩٦٧– ١٩٩٠)، ص١٨٣.

[2] – خمري، حسين: نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧، ص٢٤٤.

النص الظاهر هو البقايا " [1]، أو المخلفات المنتجة، عندئذٍ ندرك يقيناً أنّ العنوان يعود إلى النص الذي أنتجه بطريقة أو بأخرى .

الاستعداد للعاصفة:

لقد اختلق " طارق " حياة غير اعتيادية بالنسبة إلى المليونيرة، فقد أصبح مخلصاً لغيرها، مخلصاً للشعب والفقراء، هذا ما يشكّل خطورة عليها وعلى أموالها، فهو يمتلك إرادة قوية، وثقة بالنفس لم تهزها أو تزعزعها صلابة العاصفة القادمة من تلقاء " بلقيس ". الأمر الذي دعا "بلقيس" إلى تحصين نفسها، خوفاً من إحداث مصيبة / كارثة / عاصفة، فتجليات " طارق " باتت مكشوفة علانية، فهو يسير وفق برنامج سردي واضح بالنسبة لها يمكن تمثيله كالتالي:



يتوضح ذلك من الحوار الذي دار بين هدى خادمة المليونيرة و" بلقيس "، فهي تطلب منها أن تحصر تفكيرها في هذه العاصفة القادمة، وتطلب منها عدّ العدّة والاستعداد:

هدى : ... كل ما أخشاه أن تكوني قد غضبت مني لعدم وفائي ، وإخفاقي في تحقيق رغبتك في الإمساك بذلك الذئب الذي تطلبين .

بلقيس : كفى .... كفي .... عن هذا الحديث الآن ولا تعيديه على مسمعي ... لأنني أصبحت خائفة على مركزي ومكانتي من تلك الأسود التي تسمي نفسها الشعب ...وكأنها هي كل شيء ولا أحد غيرها يساوي شيء لذا فمنذ الآن يجب ألا تتكلمي في هذا الموضوع لأنه ربما تزداد الأوضاع خطورة ينقلب كل شيء رأساً على عقب إذا نحن ظللنا نتحدث في هذا الموضوع عن الذئاب

[1] – المرجع نفسه، ص٢٤٩.

نفسها .

هدى : كما تشائين أيتها المليونيرة .... ولكن يجب ألا يغيب عنك أن تلك الذئاب ربما تعود أسوداً وعندها ستصبح الأمور خطيرة ولا يمكن لإنسان عادي من مجابهة إنسان واحد يشبه العاصفة فكيف بمجموعة من الأسود. [1]

نفهم من الحوار أن عاصفة تستجمع قواها، محتملة الوقوع بين الفينة والأخرى، ويبدو أن الخوف جعل " بلقيس " تطلب من هدى تغيير موضوع الحديث عن الشعب " العاصفة "، والتحدث بما يروِّح عن النفس، إلا أنّ الموضوع الرئيس الذي يشغلها في ظلِّ التحولات الخالقة للحياة الجديدة هو هذهِ" العاصفة "، الأسود، وكيفية مواجهتهم والتخلّص منهم .

بلقيس: حسناً ... ما دامت الأمور تجري هكذا وعلى هذا المنوال

فلا بد لنا من خطة ومنهاج نسير ضمنه، لندرأ عن

أنفسنا خطر الأسود، ولنستطيع القضاء عليها . [2]

في حين نجد الطرف الثاني، النقيض "رجال العاصفة " قد تحصّنوا بارتداء الأقنعة وحمل السلاح، وكذلك "طارق" حمل مسدساً إضافياً استعداداً لمهاجمة المليونيرة في قصرها، الذي يوحي بالتسلُّط والظلم والرأسمالية.

إذاً ثمة برنامجان سرديان: الأول يتعلق بـ" طارق " وعامة الشعب، وتهيئة الأمور اللازمة لوقوع عاصفة إيجابية، تعيد الأموال إلى أصحابها، الفقراء والمحرومين، بينما البرنامج السردي الثاني يتعلق بالمليونيرة ومَنْ حولها من رجال الشرطة الأربعة والخدم. نجدها تطلب من هدى ومن رجال الشرطة التفكير في خطة لإنقاذ أموالها من عاصفة الشعب، وعندما يعجز الجميع عن إيجاد الحل تتوصّل المليونيرة إلى خطة تتابع برنامجها السردي، فتستدعي رجال الشرطة الأربعة وفق الملفوظ السردي التالي:

بلقيس: ليقف كل واحد منكم أمام أحد الأبواب الأربعة. وليحرسه أشد

---

[1]– عقلة عرسان، فتيّح: مسرحية " العاصفة "، ص١٠٠، ١٠١.

[2] – عقلة عرسان، فتيّح: مسرحية " العاصفة "، ص١٣٦.

حراسة، وليكن حذراً كل الحذر (يسمع صوت ضجيج كالعاصفة .وتسمع أصوات قادمة من خارج المسرح فتركض هدى وتختبئ خلف التمثال في حين تذهب المليونيرة وتجلس على مقعدها ثم تنهض وتقطع المسرح جيئة وذهاباً في حين يزداد صوت ضجيج العاصفة خارج المسرح وبعد لحظات يهدأ الضجيج وتخمد الأصوات . وتعود بلقيس لتلقي أوامرها ولتنبه الحراس إلى أخذ الحذر والاحتياط ثم تتركهم وتذهب بعد ذلك وتجلس على مقعدها وهي تقول) نفذوا مهمتكم خير تنفيذ لتكتب لكم النجاة وسأمنحكم كل ما ترغبون فيه بعد انتهاء هذه الأزمة . [1]

يصوِّر هذا المشهد حالة المليونيرة المضطربة ساعة الاستعداد لمواجهة العاصفة، وخطتها الواهنة في الاعتماد على رجال الشرطة الذين يعملون عندها، فهم من الشعب، وربما يغيرون من ولائهم لمصلحة رجال العاصفة، في حين ترتاح "بلقيس" بعض الوقت، مطمئنة على أموالها المرصودة في فضاء قصرها بخيوط الشعب .

لقد استعدّ الطرفان للعاصفة، الأول في مكانه مدافعاً، والثاني تحصّن بالسلاح مهاجماً، لنرَ بعد هذا الاستعداد كيف يتصيّد النصُ العنوانَ بدلالاته؟ أي لنشاهد المجرى الدلالي الذي يبرز متقمصاً العنوان المنتشر في فضاء النص.

إنّ المعرفة الأيديولوجية لعنونة النص اتخذت أشكالاً في نص المسرحية، هي خلاصة تجارب الكاتب، ويأخذ فضاء المقطع الأخير من النص شكل العنوان " العاصفة "، حيث ترتسم بؤرة العنوان في الدور الاستراتيجي الذي يؤديه هذا المقطع .

تمثيل العاصفة رمزياً:

نظراً للدور القيادي الانتهازي الذي تؤديه المليونيرة، ووعي" طارق " لهذا الدور، ولمعرفة جواب السؤال الذي نذر حياته من أجله، وهو السبب، أنه فقير، ـ مع العلم أنه يشقى ويجاهد من أجل لقمة العيش لأبنائه ـ فقد أحسّ بضرورة البحث عن كينونة استمرارية لهذا النضال، لكن

---

[1] – المصدر نفسه، ص١٥٨.

هذه المرة على طريقته لا على طريقة المليونيرة. من هذا وذاك أعلن أنّ العاصفة قد ثارت، فينادي "بلقيس" أن ترمي سلاحها، وتستسلم لثورة الشعب العاصفة:

طارق: يا بلقيس .. يا بلقيس..اسمعي (ترتعد بلقيس ثم يقع المسدس من يدها يعود الصوت) اسمعي لنداء الشعب يا بلقيس(يسمع ضجيج الشعب) واستجيبي لمطلبه.لقد ثارت العاصفة، وهدر السيل ، يا حامية بلقيس .. يا حامية بلقيس ..إنكم من الشعب ... والثورة لكم ومن أجلكم فافتحوا الأبواب واتركوا الشعب يدخل، واتركوا بلقيس وحدها أمام الشعب . لينتهي حسابه معها ولينهي تلك المليونيرة المزيفة فاسمعوا نداءنا أنتم يا إخوتنا .. يا مَنْ تحمون ذلك الهيكل البالي.. الذي لم يعد له وجود مع الثورة.. فالثورة تسير ولن يقف في وجهها أحد كبلقيس وأشكال بلقيس .

شرطي١: (في خوف) ما هذا ..ما هذا .. استعدوا أيها الشجعان لقد ثارت العاصفة .[1]

في حين يستجيب الشرطي الثاني لهذا النداء (نداء الشعب)، وتفتح الأبواب، وتأخذه الحمية، ويثور مع الشعب معلّلاً للشرطي الأول بأنَّه من الشعب، والثورة قد ثارت، فيدخل رجال العاصفة ومعهم سمية، ويمسكون رجالاً من الشرطة في طريقهم إلى المليونيرة، محط أنظارهم، وتستسلم المليونيرة " بلقيس" لإرادة الشعب، للعاصفة، وترفع يديها دون أي مقاومة، وتلقي سمية بتمثال المليونيرة على الأرض، عندها يخاطب " طارق " المليونيرة معبراً عن رمزية العاصفة " العنوان " قائلاً :

طارق: (...) الآن أيتها المرأة ... أتؤمنين بالشعب ..أتؤمنين بالاشتراكية ... أتؤمنين بأن هناك قوة أكبر وأعظم من قوتك وقوة أموالك التي تملكينها ... (...) تذكري دائماً أنّ الشعب هو صاحب السلطة. وهو السيد لا المسود وهو الحاكم وله تلك الأموال التي تكنزينها (وفي هذه الأثناء تهوي بلقيس

---

[1]- عقلة عرسان، فتيّح: مسرحية " العاصفة "، ص ١٦٢.

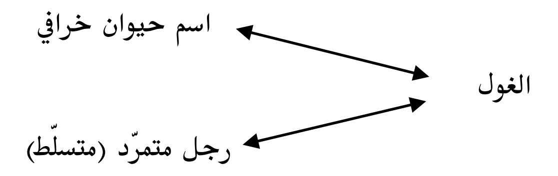
على الأرض فاقدة وعيها تشير إلى انتهاء الامبريالية والإقطاع عندها يقول طارق) وهكذا يسقط الجبناء. وهكذا يجب أن يكون جزاء المتسلطين "[1]

بهذا البعد الاستراتيجي لمفردة العاصفة تشع دلالاتها في فضاء العنوان، لتبتعد عن معنى الريح والاضطراب الجوي، وتقترب من الاضطراب الملحمي الذي يدل على شدة الثورة، هكذا يقذف النصُ من رحمه العنوان، ليكون مولوداً مخلصاً لتضاريس النص، وسيرورته الجمالية، مفجراً طاقات النص الإيديولوجية، فالعاصفة أمل محقَّق، وبريق مشع.

مسرحية ممدوح عدوان :

" الغول "

سجّل ممدوح عدوان عنوان مسرحيته وفقاً لهذا الجنس الحيواني / الشيطاني (الغول) لكونه مؤشراً، فهو أراد أن يقول شيئاً عبر لفظٍ مغاير دون أن يقصد الغول بدلالته الحيوانية / الشيطانية ،أي كاسم حيوان، هذه الوظيفة هي ما أطلق عليها بول ريكو اسم الوظيفة الأليجورية[2]، المتمثّلة في المسرحية في الفساد والبطش الذي يعنيه رمز الغول، هذه الأخيرة متمثّلة في صفات كائن إنساني، من صفات الجنس الإنساني المتمرِّد، أصبح دالُّ الغول يدلُّ على أكثر من معنى يمكن تمثيله بالخطاطة التالية:



---

[1] – عقلة عرسان، فتيّح: مسرحية " العاصفة "، ص١٦٣.

[2] – الوظيفة الأليجورية هي أن نستخدم كلمة يقصد بها معنى مغايراً لها، أي نريد أن نقول شيئاً عبر قول مغاير دون أن تتعطل دلالة القول الأول. وأول من استخدم المصطلح Allegorie هو بول ريكور في بحثه المعنون " إشكالية ثنائية المعنى"، ترجمة: فريال غزول، مجلة ألف، ع٨، ١٩٨٨، ص١٣٩.

يمثِّل الغول درجة عالية من الرمز، تتمثَّل قوة الرمز في دال الغول من كونه يتقمص رغبة القمع والإجرام والتسلُّط، إذ استطاع الكاتب أن يكشف عن قوة الرمز من خلال رجوعه إلى علم الدلالة للملفوظ الواحد، فالباخرة، والسفينة، والزورق جميعها وحدات دالة على وسيلة نقل مائي، من هذه الزاوية نجد القلب الدلالي في مسرحية عدوان من حيث وجود الدلالات المذكورة للدال الوحيد.

وإذا كانت السيميائية تعالج اللغة وغير اللغة، فالنظام السيميائي ليس بالضرورة أن يكون لغة، ولكن " لأن اللغة نظام سيميولوجي "(١) يمكن أن نفهم دلالة الغول برسم الحيوان أو "ننقله بوسيلة ما كالخوار أو رائحة خاصة،....لكن الهدف يبقى هو: التواصل وشحن الإرسالية المسماة" (٢) " الغول " .

الغول رمز الشّرّ في المخيال العربي، ارتسمت صورته في ذهن البشرية بدلالاته البعيدة عن الخير، الملازمة لأفعال العداء والدّمار، فاستحضار دال الغول يستقطب مدلوله الذهني شكلاً ومضموناً، إذ إنّه لا ينفك يكثّف الرعب ويشير إليه. إنَّ ما يميز العنوان أنه لا ينتج خطاباً صريحاً، فالغول "العنوان" بدلالاته تلك يقترن " بجمال باشا السفاح"، فقد سجّل الكاتب تحت العنوان الرئيسي عنواناً مكملاً، أو فرعياً، باسم هذا الكائن البشري. هذا من خواص تمييز العنوان كما يرى محمد عويس، يقول: " تُعَدُّ " الاسمية " خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته، حتى تكاد تكون الخاصية الأساس في " العنونة "(٣)، فالعنونة كانت تلعب على المضمر من القول، المنتج لأفعال تستبطن رسالة تتضمَّن خطاباً ملموسًا يجسّد بما هو محقق من الأفعال، لكنّ ذكر الكاتب لاسم الشخص " جمال باشا السفاح" أزال الكثير من الغموض الملتبس للمتلقي، حيث يحصر المتلقي صفات الغول وأفعاله بما اقترن به وهو " جمال باشا " على أساس أنّه عنوان فرعي أو ثانوي، يأتي هذا العنوان الثانوي "متمّماً يؤدي وظائف أخرى من بينها الإيضاح أو

---

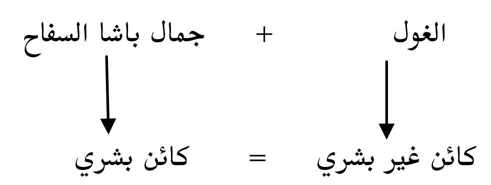
(١) – نظيف، محمد: ما هي السيميولوجيا، المغرب: الدارالبيضاء، د.ط، ١٩٩٤، ص١٣ .

(٢) – المرجع نفسه، ص١٣ .

(٣) – عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٨، ص٣٥.

التلغيز " [1]. إنّ المعادل الموضوعي للعنوان الرئيس " الغول " نجده يتلقف أنفاسه، ويتمّمها في العنوان الفرعي "جمال باشا السفاح "، بذلك يضعنا العنوان " إزاء أحداث، يختلط فيها المألوف بالعجيب، والخارق بالطبيعي، وهذا ما يتحقق على نحو جليٍّ حين يكشف النص عن أحداثٍ مغايرةٍ للمألوف "[2]، الكائن البشري " جمال "، عندئذٍ تتّضح كينونة الغول، أي بوضوح كينونة "السفاح"ويتحتم على المتلقي أفق توقع المضمون المفسِّر للسفاح، والباعث على إنتاج أعمال الغول.

يركز العنوان على شخصية أساسية (اسم بطل)، ويركز على أسماء بطولية، ويعطيها صفة غير معتادة ولا مألوفة. إنّ الشخصية الرئيسة هنا هو جمال باشا السفاح، ومحاذاته بالغول منذ البداية (العنوان)، توقع الكاتب في التناقض العنواني، الغول (اسم كائن حيواني/شيطاني)، يتجسّد في جمال باشا السفاح (اسم كائن بشري)، يشخّص العنوان الذات الإنسانية بصفة حيوانية / شيطانية، بإرسالية موجهة من المؤلف إلى المتلقي:



اقتران جمال باشا مع الغول يظهر الصلة الوثيقة، والرابط المعنوي بين الغول وما يحمله من صفات، والكائن الإنساني الحاضر " السفاح " وصفاته. إنّ حضور جمال باشا(مؤشر لغوي) في العنوان من شأنه أن يخفِّف الحيرة لدى المتلقي، ويصبح من أبعاد العملية الإنتاجية لنص المسرحية، إذ يسبغ المؤلف في المتن صفات حسيّة لمظهر الغول، يمكننا في البنية الظاهرية أن نجعلها صفات لجمال باشا، وهي صفات ليست بعيدة في بنيتها العميقة عن اللصق التام بشخصية "جمال باشا السفاح" .

تعالق العنوان مع النص دلالياً:

[1] – حليفي، شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط١، يناير٢٠٠٥ ص٢٣.

[2] – حسين، خالد: في نظرية العنوان، ص٤٨٨.

يبدأ السرد بالبحث عن كينونة الغول في المسرحية، حتى يتراءى لنا أنّه يفصح عن حاله علانية، حيث تتوالى الإضاءات لدلالة العنوان في كلام لورانس في المسرحية عن جمال باشا عندما يثور قائلاً:

لورنس: وحين يثور غضبه ، وكثيراً ما كان يثور، يصبح مخلوقا فظا لا يتورع عن شيء.

جمال: (يضحك سعيداً) كانوا يسمونني الغول". [1]

وإذا ما عدنا إلى جسد النص، وجدناه مشعّاً بإشاراته المباشرة، التي يضيء بها العنوان، فالمتن يدل على كينونة الغول في شخصية جمال باشا، وتتضح مع توالي القراءة دلالات العنوان، كما يتضح عمل السفاح الفجوري واللاإنساني، الذي يدل على الحيوان من حيث إشباع الشهوة الجنسية، نراه يهمس في أذن بديعة، يعطيها حلَّ لإطلاق سراح زوجها الذي حكم عليه بالإعدام، الحل هو انتهاك شرفها يقول:

جمال: (يخرق وقار المشهد بدخوله العصبي) ماهذه السخافات ؟ هل تريدون أن تشهروا بي ؟ ماذا يعني هذا الكلام ؟ إنني استفدت من موقعي للوصول إلى امرأة جميلة ؟ "[2]

المتأمل للمقطع السابق يلحظ إلى أي مدى تنطبق أعمال الغول على هذا الكائن "جمال باشا"، فهو يتمتع بالغدر وبشخصية مستغِلة، وبالفجور ليؤدي مضمون رسالة حيوانية / شيطانية. يصف الدكتور نعيم اليافي شخصية جمال باشا الظاهرية والباطنية في كتابه " جمال باشا السفاح دراسة في الشخصية والتاريخ"، بالغدر والروح العدوانية، يقول:" يلوح لنا أن شخصية جمال باشا ذات المضمون المزاجي، المعرض للانفجار في أية لحظة، تدرأ اضطرابها الداخلي الناتج عن

[1] – عدوان، ممدوح: مسرحية " الغول (جمال باشا السفاح)"، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص٥٣.

[2] – المصدر نفسه، ص١١٣.

خوفها من ذاتها، بوشاح من الفوران الخارجي الذي يبدأ بظواهر بسيطة للإيهام بالقوة "[1].

يمتلك السفاح القوة الفاجرة، ونلمس في شخصيته المكر الغادر، وهي صفات نجدها عند الغول (الكائن الحيواني)، وإن ابتعد المظهر الخارجي عنه، لكنه لا يلبث أن يعود إليه في بنيته العميقة .

إنّ البرنامج السردي الذي يتوخاه الكاتب من الغول يجده مبرمجاً في عنوانه الفرعي، فلم يعد العنوان الفرعي تكملة فحسب، أو إيضاحاً وتلغيزاً كما يقول الباحث شعيب حليفي، بل بات العنوان الثانوي " الفرعي" المدلول بالنسبة إلى الأول " الرئيسي" الذي يؤدي دور الدال، ولما كانت العلامة لغوية، كان العنوان الثانوي مرتبطاً بمرجع يحمل مضمون الحديث / الرسالة، وإذا كان لا يمكننا الفصل بين الدال والمدلول؛ لأنهما بمنزلة وجهي الورقة / العملة الواحدة، فإذاً لا يمكن أن نفصل بين العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي من حيث الدلالة، فالأول يحيل إلى الثاني ويدل عليه، والثاني بدوره يتضمن لغة الأول السياقية ليحتوي تصوره الذهني تجسيداً واقعياً .

لم يسجّل الكاتب ممدوح عدوان العنوان الرئيسي، ويلحقه بالعنوان الفرعي عن غير قصد، أو لزيادة فضاء العبارة اللغوية، فالعنوان يخفِّف من وطأة مراوغته، ويحصر تشظيات الدلالة التي يبتدعها العنوان على المستوى المعجمي. هذا، وقد جاء العنوان الرئيسي كلمة واحدة معرفة، والتعريف يزيد من التوضيح، ويضيّق المعنى، وتضيق مساحة التعيين أكثر عندما يذكر البدل من الغول، وهو "جمال باشا السفاح"، فكأنها إشارة صريحة وواضحة من الكاتب للمتلقي، يريد أن يخبرنا من خلالها أن الغول هو "جمال باشا "، فلم يلفت العنوان انتباه المتلقي،ولاشدّه للنص لمعرفة الغول، فالغول معيّن مسبقاً، لكن العنوان يجذب القارئ لمعرفة أعمال"جمال باشا "، والسبب الذي جعل الكاتب يشير إليه بدال " الغول ". كما يهدف العنوان إلى تعرّف العمل بدقة متناهية، فمن الصعب عزل النص عن العنوان الذي ما برح أن يكون حدثاً قصدياً. في هذا

---

[1] – اليافي، نعيم: " جمال باشا السفاح، دراسة في الشخصية والتاريخ"، اللاذقية: دار الحوار للنشر، ط١، ١٩٩٣، ص٦٢.

الصدد نجد محمد فكري الجزار يقول عن قصدية العنوان، ورسالته الإبلاغية، وعلاقته بين المرسل والمُرسل إليه: إنّه" ذو وصفية أكثر تعقداً – إذ إنّه يتوجّه إلى " المستقبل " حاملاً "مرسلته" في دلاليته، وهذا الحمل – تحديداً – هو قصد" المرسل " وإرادته إبلاغ " المستقبل (..) على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله "[1]،فقصدية العنوان هي قصدية المرسل " الكاتب "، من حيث التعريف بالغول وعدوانيته، وإعطاء هوية الغول لجمال باشا، ويبقى تعرّف مواصفات الغول في النص، التي تؤطر مواصفات "السفاح"، فالسفاح كينونة ماثلة في الكائن الغول، وخطاب السفاح هو خطاب الغول الذي ينبثق منه قلباً لا قالباً .

"اختفاء و سقوط شهريار"

يلاحظ المتأمل في العنوان وجود تنافر في استعمال الدوال في التركيب السياقي، فشهريار رمز السلطان، رمز الملك، والسقوط يعني الانهيار، واستعمال دال السقوط في هذا الموضع مرتبطاً بدال شهريار، يضعنا إزاء أحداث ستاتيكية في بنية العنوان العميقة .

في مستوى البنية الظاهرية: الاختفاء يعني عدم الظهور، والسقوط يعني الانعدام الذي يدل بشكلٍ ما على الاختفاء، ودال شهريار يرتبط في المخيال بوجود السيدة " المرأة "، إذ يتزوج شهريار كل يوم امرأة ويعدمها في صباح اليوم الثاني، فالعنوان بذلك يمارس حذفاً نحوياً في سياقه الذي يدل على سقوط شهريار، إذ إنّ العنوان هو " اختفاء السيدة وسقوط شهريار "، أو اختفاء المرأة، ومن المعروف أنّ الحذف ما انفك يقود " إلى نوع من الإيهام والغموض الوظيفي المقصود من طرف الكاتب " [2]. فمن المعروف أن شهريار رمز العاشق الذي أعياه الهوى، وقد جعل الكاتب (قلعجي) شهريار ينعدم، يسقط، يُنفى عندما اختفت السيدة التي تمثل وجود شهريار، ووقوع الدال الثاني (سقوط شهريار) مرتبط بحدوث الدال الأول (اختفاء السيدة)، السيدة هي علامة أنثوية، وشهريار علامة ذكورية، اختفاء الأنوثة يؤدي إلى سقوط الذكورة،

---

[1]– الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٢١.

[2] – حليفي، شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص٢٦ .

فشهريار ذاك العاشق الدنجواني فاشل وساقط؛ لأن المرأة مغمورة في صفحات الغياب، ولو حذف الكاتب دال الاختفاء، وجعل العنوان "السيدة وسقوط شهريار" لأمكن تأويل فعل السقوط أو الانهيار بأنه نابع من وجود السيدة، فالسيدة بوجودها هي حالة تدمير لشهريار، لكن الكاتب ربط سقوط شهريار وإحباطه بعدم وجود المرأة "اختفاء السيدة ".

جرت المسرحية على أن تُعنوَن على غير العادة، فالعادة ترى أنَّ شهريار (الرجل الملك) يعدّ نفسه سر وجود المرأة، ولولاه لأصبحت المرأة شيئاً مرمياً على قارعة الطريق بلا معنى، ولا فائدة، فالكاتب هنا يعطي المرأة حقها في المجتمع ودورها الفعال مع الجميع حتى مع الملوك، ويبين ماذا يفعل غياب المرأة في المجتمع البشري. إنَّ غياب المرأة أمات الرجل، وقد جعل الكاتب حالة عدم وجود المرأة، وتوقف الفعل الذي تؤديه، وانعدام الحركة من قبلها حالة صعبة ومريرة، لا يستطيع الإنسان أن يتحملها. الجميل في الأمر أن الكاتب يُظهر صورة اختفاء السيدة بالنسبة إلى ملك عاشق، فهنا يتراءى لنا أنَّها إشارة من الكاتب يلفت فيها انتباه الرجال إلى العناية بالنساء.

غابت المرأة ←────── مات الرجل

صاغ الكاتب عنواناً هو نص في الحب، تحمل دواله إيحاءات مكتسبة من التاريخ، أو من الذاكرة التاريخية الخالدة، فهي إذن إيحاءات تاريخية موروثة تحلق في مجازات الحلم بعيداً عن أرض الواقع. وإذا كانت دلالة العنوان على الحب فهو حب يحلِّق في ما وراء الواقع، وقد أدخل الكاتب شهريار مرحلة عشق صوفي، إذ تنشأ علاقة حب صوفية بين شهريار والسيدة، علاقة حب متولِّهة، فهو يريد من العاشق أن يبقى مع عشيقته في المطلق بعيداً عن حدود الواقع والطبيعة الإنسانية، وهكذا يتكون الحب بشكل خيالي، حب صافٍ لا تشوبه شائبة .

يرسم العنوان " اختفاء وسقوط شهريار " صورة نموذجية للمجتمع الذي حصلت في فضائه أحداث المسرحية، فوجود شهريار يدل على وجود ملك يتربع على عرش مملكته، ولديه الفتيات الغواني الحِسان اللواتي لم يمسسهنّ أحد، ويرمز إلى القوة حتماً، ويشكِّل بذلك رمزاً له صفاته الخاصة التي تميزه من غيره من الملوك، فالإنسان عندما يمتلك السلطة يمتلك القوة، وعندما يمتلك القوة يمتلك النساء، بل يختار نوعية النساء، وكم النساء. والكاتب بهذا العنوان

يرسم صورة سوداوية عن طريق تصوير فعل السقوط (المصدر)، وفعل الاختفاء (المصدر)، وهي دلالات سلبية مستقاة من الواقع الفيزيائي. إنّ العنوان ينتصر للموت على الحياة بهذه الصور السلبية، وقد يدل المشهد على المعاناة النفسية الحادة التي عاشها الكاتب، وذلك في تصويره لمواكب الملوك المندفعة إلى اللاشيء، أو المندفعة إلى الغائب المفقود واللامحسوس، إنّها إشارة إلى الكشف عن حقائق الواقع التي اختبأت في الزمن الصعب والحر، زمن الملوك القيادية الفاشلة/ الساقطة / المختبئة، فالمصدر "سقوط " يعني أنَّ حدثاً مجرداً من الزمن قد حصلَ، ويوحي باليأس والاستسلام والفناء، وفعل السقوط منذ البداية " العنوان " ما هو إلا صورة من صور جري الأحداث والقوى الفاعلة خلف دلالة العنوان الإجمالية، البعيدة عن الخصوبة، كذلك المصدر " اختفاء " هو انتصار للجانب السلبي .

وإذا كان العنوان يَدرسُ الشعور العاطفي الذي ينتشر صداه في منتِجه " النص"، فعنوان المسرحية هنا ينقلنا على المستوى العاطفي إلى أجواء نفسية حزينة، سيطر عليها الموت ولو برهة في إطار سوسيو ـ ثقافي معيّن، لأنّ المصدرين " اختفاء " و "سقوط " يشيران إلى مظاهر معنوية غير حسية، واسم العلم " شهريار " في العنونة هو أيقونة لوضع إنساني دلالتها في ذاتها، حيث المرأة، الحب، الجنس، فهو شهادة عشق يرميها الكاتب بصورة تفشي العاطفة الوجدانية التي يحملها، وتحلّل انعكاساتها النفسية المتصلة بها، فعمد الكاتب إلى جمع الوثائق في المحور الدلالي الاستبدالي للعنوان، مقتنصاً دلالات غير مرئية، مجسِّداً إياها في حركية الكائن " شهريار" إيذاناً منه بالكشف عن سيرورة العاطفة، وديناميكيتها في الوجود " الاختفاء"، وفي "السقوط " الانتصار .

مسرحية ممدوح عدوان:

"لو كنت فلسطينياً"

كتب ممدوح عدوان مسرحيته " لو كنت فلسطينياً " عام ١٩٧٧، لكنّها لم تنشر حتى عام ١٩٨١، وفيها استغنى عن ذكر الأسماء في المسرحية، إذ اكتفى بذكر الواحد الذي يتحدّث،

وكل واحد في المسرحية هو الفلسطيني الذي يرمز / يمثل الشعب الفلسطيني، فكان الفلسطيني المحور الذي يتنامى في المحور الاستبدالي ويعيد إنتاج نفسه .

إنَّ المتأمل للعنوان يلاحظ أنَّ الفلسطيني يتصدر الواجهة الرئيسة فيه، وهو البؤرة المركزية، تنبثق منها الدلالات والتأويلات؛ لأن دال" فلسطيني "يمثل على المستوى التركيبي النحوي خبراً، الخبر الذي يريد الكاتب إخبارنا إياه، فالفلسطيني يمثل أعلى سلطة رمزية، وهو المحور الذي تدور حوله الأحداث .

البنية التركيبية والدلالية للعنوان: عندما يصل هذا العنوان إلى ذهن القارئ، فأول ما يثير فضوله هو أداة الشرط " لو " التي لم تحظ بجوابٍ لها، فيعمد المتلقي إلى البحث عن جواب يرضي فضوله أو يخالفه: لو كنت فلسطينياً لتشردت، لدمّرت، لأنجزت ..... الخ. بقي فضاء الجواب مفتوحاً أمام المتلقي؛ لأن نتيجة كونك فلسطينياً تعني ما يعنيه رمز الفلسطيني،الفلسطيني رمز الأمل والألم في الوقت نفسه. من هنا انطلقت لأجسد ثنائيات رمز الفلسطيني في ذاته، حيث يتداخل في دال الفلسطيني الماضي والحاضر، و الداخل والخارج، والنور والظلمة، والمعاناة والحرية، والاستعباد والانعتاق، والموت والحياة، والتأصيل والتغريب.

تشتغل المسرحية على مجموعة من الثنائيات الجدلية التي تجسد الصراع الدرامي، ومجموعة من الثوابت الفكرية التي تلتقي كلها في التشبُّث بالأرض وعدم التفريط بها، بذلك يتحول الفلسطيني الذي يرمز إلى التشبُّث بالأرض إلى رمز الهوية والكينونة الحقيقية للإنسان المقاتل والمدافع والصامد.

يقوم العنوان بوصفه علامة سيميائية بوظيفة الإشارة إلى الشخصية المحورية في النص، وتحديد وظائفها وصفاتها عن طريق الاقتصاد اللغوي، في حذف جواب الشرط، ليأخذ العنوان صورة مكثفة من الدلالات المشوشة، ثم لا تلبث تتضح معالم تلك الدلالات بتتبع آثارها في النص اللاحق، إذ تتحول المسرحية في بعض مشاهدها إلى شعار سياسي على غرار مسرح التسييس عند سعد الله ونوس أثناء الدعوة إلى الوحدة واستنهاض همم العرب ليتحملوا مسؤولياتهم التاريخية من أجل التغيير .

نلاحظ في العنوان بعد أداة الشرط "لو " فعلاً ماضياً ناقصاً " كنت "، بواسطته نستطيع الرجوع إلى الوراء، إلى التاريخ، فالكاتب يتمنى أن يكون فلسطينياً منذ الزمن الماضي، فالتركيب السياقي للعنوان يحتمل عدّة سياقات " دلالات" ، " لو كنت فلسطينياً " فيه نفي صفة الفلسطيني عنه، والضمير "التاء" في " كنت" تقرأ بالفتح، فتدل على حالة تمني كونك فلسطينياً، وماذا يترتب عليك فعله إذا كنت في أيِّ موضعٍ أنت فيه فلسطيني، و تدل على الاضطهاد، وعلى المرارة. إنّ ما يصبو إليه الكاتب يبدو ممتنعاً، بعيد المنال. من هنا لجأ الكاتب إلى أداة الشرط " لو "، هذا وقد اتفق النحاة وأصحاب اللغة على أنها حرف امتناع . عدوان يتمنى، وما يتمناه ممتنع باستخدامه "لو"، بذلك يسعى إلى بث روح الاهتمام الخالص والعناية المطلقة في أن يكون فلسطينياً، موضوع الأمنية.

" لو كنت فلسطينياً " أي إذا كنت مرمياً بالقنابل، أو أنَّ أطفالك مشردون، يموتون جوعاً؛ فمعناه أن تقول: كيف لم تُقتل اليوم، وكيف ستقتل غداً، مسموح لك لأنّك فلسطيني أن تبكي وتحزن وتشرد.

" كنتُ": تقرأ التاء بالضم " لو كنتُ " هاهنا يطلب الكاتب لنفسه الشهادة، يطلب الانتقام، يطلب الثورة، وعدم اليأس، ويرفض الذل والخنوع، فالتاء في " كنتُ" ـ هذا الضمير ـ مفخخ بوظيفة ترميزية للدال، تدل على نوعية الخطاب، أيخاطب فيها الكاتب ذاته، ويضع كل قارئ موضعه، أم يخاطب كائناً ماثلاً أمامه، ويريد أن يشاركه أحزانه وآلامه، لعله يشفق على حالته؟! إن هذا العنوان يحمل ضمنياً وصفاً دقيقاً وصورة عن الشخصية الفلسطينية وتقريراً لحالتها المأساوية. ولا نستطيع أن نجزم الأمر في حركة التاء دون الولوج إلى النص. لكن الكاتب سهّل مأمورية الدخول بالعتبة النصية الأولى التي تلي العنوان مباشرة. بذلك سنلاحظ كيف أن الصفحة الأولى أو الصفحات الأولى تحدّد طبيعة النص، وتفسر العنوان بما فيه حركة التاء:

لــــو كنــــت فلســـطينياً مـــاذا تفعـــل؟!

لــــو عشــــت الســــنوات شـــريداً ..

لــو بـــين الأهـــل خليعــاً وطريـــداً ..

لـــــــو بـــــــاعوك و أهـــــــدوك ....

لـــــــو طـــــــردوك وأفنـــــــوك ...

لم يســــــــمح لــــــك أن تســــــأل

لــــــو كنــــــت بكــــــل صـــــباح ...

لا تعــرف مَـــنْ مــن أهلــك قــد يقتــل ..

لــــو جــــاء إليــــك المطــــر قنابــــل ...

لـــــو مـــــزق أطفالـــــك أشــــلاء...

لا تعــرف هــل مــن أهلــك هــذا القاتــل ..

أم مــــــن جــــــيش الأعـــــداء ..

لـــو منعـــوك مـــن الآه علـــى قـــتلاك ..

لو صودرت الدمعة من عينيك ...

وقـــــالوا كـــــن عاقـــــل ...

لـــو جـــروك لتقبيـــل يـــد القاتـــل ...

لـــو قطعـــوا حبـــل الـــذاكرة مـــن الماضـــي

...ماذاتفعــــل ؟ لــــو منعــــوا عنــــك

حياتـــــك في الحاضــــر ...ماذاتفعــــل ؟

لو سدّوا في وجهك أبواب المستقبل ...

لم يســــــــمح لـــــــك أن تســـــــأل ...

لم يبــــــق أمامــــــك إلا أن تتحمـــــــل ..

أو تعتقل ...

أو في صـــــــدرك ينفجـــــــر المرجــــــل ...

لـــو كنـــت فلســطينياً ..مـــاذا تفعـــل ؟[1]

نجد أنَّ حركة التاء هي الفتح، ذلك بإحضار جـواب لـو، وهـو: مـاذا تفعـل ؟ فـالغموض الـذي اكتنف الأداة لم يَزُل إلا بالبحث عن الجواب الذي عمل على إزالـة الإبهـام، وظهـور الشـخص الذي يتولى مهمـة الفعـل، مـاذا تفعـل ؟ فيضـيِّق الجـواب نطـاق اللـبس، كمـا يحـدّده، فتـدور الأحداث عندئذٍ حول هذا الشخص الذي نترقب ظهوره، ووفق أي برنامج سردي سوف يتحـرك بعد هذا الضيق الذي لحقه منذ الصفحة الأولى. يمثل العنوان مجموعـة مـن الوقـائع والأحـداث، تكمن في سيرورة الكائن "الفلسطيني" المحرومة، الذي عافه الزمن، بحيث يجعـل القـارئ منـذ البداية ضمن أجواء الكبت والقيد التي وضـحتها الصـفحة الأولى، فكانـت تفسـيراً للعنـوان " لـو كنت فلسطينياً" – كما يرمي الناقد شارل غريفل – يقول الباحث حسين خمري بهذا الصدد:

" يزعم شارل غريفل أنّ السلطة التي يمارسها النص على القارئ تتبـدى في الصـفحات الأولى أو في الكلمات الأولى أو في الصفحة الأولى " [2]. ويبدو أنّ الفلسطيني منذ الصـفحة الأولى ينبـئ عـن حالته السّيّئة، حيث القهر والحرمان . من المعلوم أنّ ما آل إليه وضع الفلسطيني هو تجرُّده مـن السلاح، فعندما نسمع بـ " فلسطين " يتبادر إلى الذهن سلاح الفلسـطيني، سـلاح الأعـزل الـذي

---

[1] – عدوان، ممدوح: مسـرحية " لـو كنـت فلسـطينياً"، الأعمـال الكاملـة، المجلـد الأول، دار ممـدوح عـدوان للنشـر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص٤٠٧ ، ٤٠٨ .

[2] – خمري، حسين: ما تبقى لكم: العنوان والدلالات، ص٧٦.

يشير إلى اللاسلاح، حيث الحجارة والسكاكين وأشياء صغيرة لا تفعل شيئاً أمام وحشية الصهاينة .

تحمل الكلمة بعداً سيميائياً يتمثّل في الرمز بدال" فلسطيني "، ويحتفل بكينونته بعلامات بعينها، يحملها النص المسرحي، إضافة إلى العلامات الخارجية التي تتساوق والفلسطيني. فإذا كان العنوان طافحاً بالفراغات، وهو من باب الحذف الذي يزيد تأويل المعنى، فإنّ هذه الفراغات تتجسد فضائياً في المتن، والفلسطيني كدال، منفلت المدلول، منفتح التأويل، ويتميز هذا الدال بحساسية تتطلب أن نراه بعينين مفتوحتين، ونشمّه بكل الحواس الإنسانية، وببصيرة واعية؛ لأنَّ عالمه " الفلسطيني " عميق الغور، يعكس المكان " فلسطين"، والمأساة الفلسطينية، ويعكس الدموع الملطخة بالدماء على مستوى الحضور والغياب .

يضعنا العنوان أمام قضية عربية، قضية فلسطين المعاصرة، فقد استخدم ممدوح عدوان دال "الفلسطيني" ليدل به على أزمة من أزمات الواقع وأحزانه ومآسيه، أراد من تحديد هذا الإنسان المحبوس أن يضغط بقسوة على جرح مهمل، حتى يخلخل شيئاً من مفهوم الحرية، ليبرز التمايز بين الفلسطيني وغيره في بقاع الأرض.

استعمل الكاتب أسلوب التصريح في لفظ الفلسطيني وصفاته، للتدليل عمّا يسمى بالانمحاء، فهو معدم؛ موجود بغير وجود، وهو في المسرحية شخص كائن على ورق " غير حي " لكن على أرض الواقع الفعلي كائن حي بلا كيان، هذا ما تريده إسرائيل في عمليات التشريد والتعذيب، فالفلسطيني بنظر إسرائيل هو أعلى سلطة إرهابية، ولو استطاعت أن تحرمه من أبسط الحقوق وأوهنها، من اسمه، لفعلت دون تلكؤ، لذلك لم يسمِ عدوان الشخصيات، واكتفى بالإشارة إلى الاسم بالواحد، والواحد هو الفلسطيني، إلّا أن انبثاقه في العنوان دليل قوي على أهمية هذا الفلسطيني الذي احتل فضاء العنوان بهيمنته؛ لذا كان هو موضوع الكاتب ورسالته للمتلقي.

وفعله المنجز "ماهية الفلسطيني" مثار شكوك وظنون القارئ، هو علامة قد تكون متخيلة في الذهن أو غير متخيلة. وعلامة فلسطيني وما يتحايث معه هي مفتاح النص الموصد، وتشكل موضوع الكاتب لأن " الشيء لا يصبح علامة إلا عندما يقوم " بتصدير" شيء آخر يسمى

موضوعه"[1]. وما تصدره العلامة ولجت ذهن القارئ منذ الصفحات الأولى؛ لأنَّ موضوع الفلسطيني قارٌّ في الكينونة الإنسانية، في عملية تفكيكية لدى المتلقي، حيث يترصد الحياة بما فيها المأوى، والبعد عن القتل والتشرُّد، لتهرب منه كثعبان يلسع، وإذا ما وصل إليها" غايته"، أي الحياة التي يبحث عنها، فلن يناله سوى السم كغذاء غير مرئي من تراكم الأفاعي التي تشكِّل عائقاً تحول دون تحقيق برنامجه السردي الملفوظ "غير المرئي"، أو المرئي الصريح الكامن خلف عمل الوظيفة البصرية أو السمعية .

يشكل العنوان خطاباً يرسله ممدوح عدوان كرسالة موجهة إلى العالم، حيث يتّخذ كل قارئ من دال "فلسطيني" معادلاً موضوعياً لحالته في عرضه بهذه السلبيات، هو نداء إلى الأمة العربية يطرح في رمزيته مسألة الوحدة العربية، وإنقاذ الفلسطينيين من أفعال الصهاينة البشعة. يصف الدكتور غسان غنيم هذه العمليات المرتكبة بحق العرب الفلسطينيين بأنَّها " عمليات قذرة تقزز النفس، وتبتعد بالصهاينة عن الطبيعة الإنسانية، وتقرّبهم من الوحوش، التي لا تعرف الضمير، فقد فقدوا الحس الإنساني والضمير، فلا يحسون أن ما يفعلونه يستحق الندم وشيئاً من تأنيب الضمير . بل هو ممارسة لواجب وطني بحق المخربين الذين يشكلون في نظر إسرائيل وضباطها أخطر أنواع المجرمين "[2] .

مسرحية خالد محيي الدين البرادعي:
" الزهرة والسيف "

يشير دال الزهرة برقته وعذوبته إلى مظهر حسي، يأتلف مع دال السيف بقوته وحدته (دال حسي). دوال حسية منتمية إلى وسط اجتماعي. يستغل الكاتب هذه الصفات في إثبات صدق عواطفه المبثوثة في أنحاء المسرحية وعنفها، ويتمفصل العنوان في سياقه التركيبي في تمفصلين، تشكّل وحدة الزهرة التمفصل الأول الذي يدل على ولادة الحياة ونضارتها، وهي

[1] – قاسم، سيزا: مدخل إلى السيموطيقيا، ص ١٣٩.

[2] – غنيم، غسان: المسرح السياسي في سورية، ص١٦٩.

(الزهرة) عنوان الأمل الذي يكبر كلّما تفتحت الزهرة، بينما تشكِّل وحدة السيف التمفصل الثاني الذي يدل على الصدق والحق والعنف. يستغل الكاتب هذه الدوال للتصريح بأن المسرحية تسير متماشية مع الأمل الذي ينمو كل يوم، في كل صفحة، وقد ينمو معه العقل البشري ويصبح متماشياً مع الحال، ببراءة وطفولة، ثم قوة وعنف، وما ذاك إلا لأنّ متغيرات العصر طلبت ذلك. يحاول الكاتب الاقتراب من الصورة الحقيقية للواقع الفيزيائي بصفته إنساناً، إذ يتّخذ المؤلف "خالد محيي الدين البرادعي" من عنوان مسرحيته الشعرية " الزهرة والسيف " منفذاً لإيضاح صدق الأحاسيس في المتن، إذ تولَّد الصدق من صدق الدّال نفسه، سواء أكان السيف، أم الزهرة، فلكل دالٍّ شفافيته الخاصّة وحساسيته، فما الرّابط بين الزهرة والسيف؟ وكيف صاغ الكاتب العنوان؟ أو ما هي دواعي تسجيل هذا العنوان؟.

إنَّ العلاقة بين الزهرة والسيف لا يضبطها المنطق اللغوي، ولا حقائق المعاني التي تحملها الكلمات. فأكثر ما ارتبط دال السيف مع الحرب والقوة، ودال الزهرة غالباً ما يرتبط بنقاء الطبيعة وصفائها، وبألفاظ الجمال والحسن أو الحب أو.....الخ . ترسم الصورة في هذا العنوان علاقة تصادم بين دالين (الزهرة ، والسيف)، الزهرة بكل ما تحمله من صفات الجمال والبهاء والألفة والصفاء، والسيف الذي يحمل الشيء ونقيضه، فهو رمز للقوة والحق والبطش معاً، فالسيف الذي يبدو بمعنى القوة المستمرة يمدُّ الزهرة بأسباب الحياة، وهو نفسه السيف الذي يسحق ويفتك. على هذا الأساس تجسد هذه الصورة، والعلاقة الكائنة بين الزهرة والسيف مشهداً متكاملاً يخطه الكاتب بشكل رمزي، عن طريق حرف العطف الذي يجمع بين الشيئين، فيشرك المعطوف في حكم المعطوف عليه. والكاتب التقط لمحة من لمحات الحياة في الطبيعة وأسقطها على تجربته الشعورية التي يجد صعوبة كبرى في التحدّث عنها بلغة العقل، فيعمد الكاتب إلى التخيل (استخدام لغة الخيال) الذي يساعده على تجسيد مشاعره في أشياء محسوسة، ثم تجريدها من صفاتها المألوفة، وإلباسها واقعة يريد أن يصرّح بها، ففي اختيار الكاتب لثيمة أو موضوع السيف أثر إنساني نفسي يصور القهر، ويولِّد فعل العذاب المنتشر في نص المسرحية. والمسرحية تومئ أنّ " هشاماً " الشاب في أول طلعته هو الزهرة، وأنّ الحياة أمامه طويلة:

محمـــد : (...) هشـــام تجـــاوز مرحلـــة الْحُلْـــمِ فعـــلاً

وأدخلـــــــــه الحلـــــــــم في مرحلَـــــــــةْ

علـــــيَّ أنـــــا . وأنـــــا بمقـــــامِ أبيـــــه

الوصـــــــــــولُ إلى رغبتـــــــــــــه

ألســـــــــتُ الوصـــــــــيّ عليـــــــهِ؟

ســـــــأبحثُ بـــــــين صـــــــبايا البلَـــــــدْ

لأهديــــــــــهِ زوجتَـــــــــــهُ المُقبلَـــــــــــةْ

سأســـــــــأل والـــــــــدتي عـــــــــن عـــــــــذارى

مـــــــــــــــن الأقربـــــــــــــــــاءْ

وأرضـــــــــي هشـــــــــام الصّـــــــــغيرَ الحَبيـــــــــبْ

بمُحْصنَةٍ تتكـــاثـــر في ضـوئِهـا العـائـلَةْ[1]

وما السيف إلا الموت القادم، المعلّق بين أغصان شجر الحور في البستان، وضعته المرأة السراب لتشي بحسنها وبهائها إلى أحد الأخوين بقتل الآخر، وعندما لم تستطع فعل ذلك مع الأخ الأكبر " محمد " رجعت بالأسلوب نفسه إلى هشام الذي يستجيب لرغبتها في قتل أخيه، رغبة في الزواج منها، واستخراج الكنز الذي أوهمته بأنّه مرصود أو مرهون بقتل أخيه:

---

[1] – البرادعي، خالد محيي الدين: مسرحية " الزهرة والسيف "، منشورات اتحاد لكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٦، ص١٤٥.

المـــــرأة: (تلصـــــق وجههــــا بصـــــدره)

أَبْعِـــــدِ الآخَـــــرَ عَنْـــــكْ

وتوجَّـــه نَحْـــوَ بَيـــتِ الكنـــزِ وَحْـــدَكْ

تنكشـــفْ أســـتارُهُ بـــينَ يـــديكْ

وأنـــا آنئـــذٍ يجـــذِبُني العشـــقُ إليـــكْ

فأكون الجارِيَهْ

المرأة: أخوكْ

هُـــوَ لُـــبّ السّـــرِّ هـــل أدْرَكْتَـــهُ

فهشـــامٌ . وأنـــا . والكنـــزُ ثـــالوث[1]

عـلى لَـوْحِ القَـدَرْ[2]

لقد جعلت المرأة من دم " محمد " قرباناً لاستخراج الكنز. وباستجابة" هشام " الشاب الفتي رمز الزهرة لنداء المرأة، وتحوله إلى قاتل، يخرج دال الزهرة من حدود نطاقه المألوف إلى مساحات واسعة، إلى الدمار والقتل، وما هذا إلا لتجاور الدالين في العنوان، وتشاركهما بواسطة حرف العطف " الواو " الذي نقل سمات الأول إلى الثاني، وصيّره إلى صفة رئيسة فيه، وهي القتل.

جعل البرادعي الرمز الواحد " الزهرة " أو " السيف" يعطي دلالات مغايرة لما فُطر عليه الدال، كي لا يبقيه متحجراً في قالب محدد. من هنا ينطلق الرمز من إسار المدلول الواحد إلى ألوان الايحاءات المتعددة .

وبحدوث فعل القتل، وتحقيق البرنامج السردي من قبل المرأة تختفي، ويغيب معها الحلم الذي سرى في قلب هشام، ليستمر في مطاردة السراب والوهم الذي أوحت به المرأة العاشقة الواشية. فرؤيا العنوان على درجة عالية من المأسوية بكشفها عن شمولية عمل الزهرة، والضدية

[1] — المصدر نفسه، ص ١٨٥,١٨٧.

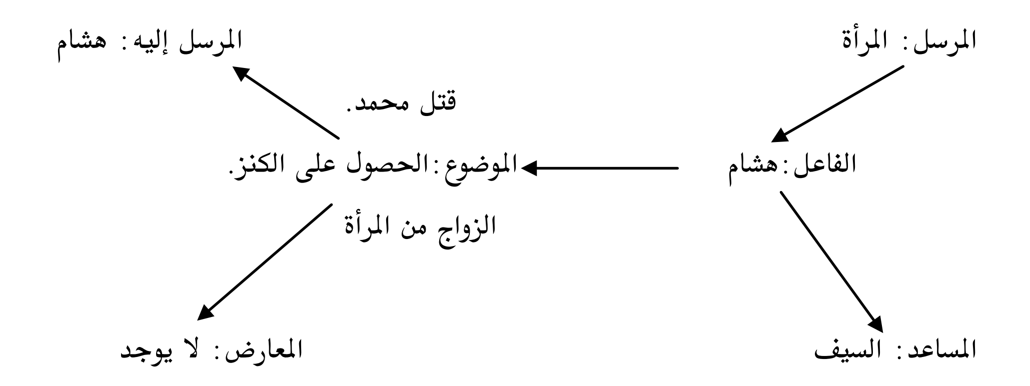
الموجودة فيها هي ضدية موجودة في الواقع البشري، وتشكل لفظة الزهرة مركز الإشعاع الدلالي في الصورة. بمثل هذه الرؤيا يؤكِّد العنوان أن الحياة معركة اكتشاف .

إنَّ العنوان يدفع المتلقي إلى البحث عن كينونة الزهرة الحقيقية، ويدفعه في إطار سوسيو ـ ثقافي معين إلى البحث عن شخصية يمتزج بكيانها ويلتف في إطارها، سواء أكانت شخصية أنثوية ـ وهي الغالبة ـ أم قيمة مجرّدة لها خصوصيتها. واقترانها بشخصية تمثل القوة "السيف" يضعنا إزاء أحداث تركيبية شائقة في بنية العنوان، فالسيف سوف يدافع عن الزهرة. هذه الأحداث من جمالية / مهام العنونة، إذ تمنح المتلقي لذة الغوص في سيرورة المسرحية "النص" .

إنَّ الاسمية مسيطرة على كلمات العنوان، لقوة الدلالة الاسمية من ناحية، ولأنَّها أشدُّ تمكناً للقضية التي يعالجها الكاتب من ناحية أخرى . فالعتبات إذاً تدفعنا بقوة نحو استنطاق النص، بل نحو استثماره لاستكمال تركيب العتبات، والقبض على دلالاته الغائبة، إذ نستطيع أن نفهم المسار الذي تدفع باتجاهه هذه المقومات في قالب العنوان. والعتبة لا تقع أمام النص، أو خارجه إلا لأنها تحمل شيئاً من أعماق النص كما يرى ذلك مطاع الصفدي يقول: العتبة " واقعة خارج المدخل، لكنها لا يمكن أن تكون كذلك إلّا لأنها تحمل شيئاً من المدخل وما سوف يدخل إليه "[1]. لذا يمكن بلورة وظيفة وحدة "السيف" أو " الزهرة " بصورة واضحة وشائقة عن طريق تحليل بناء هذه الوحدة، ومعرفة مدى اتصال الفاعل بالبرنامج السردي، أو انفصاله عنه؛ وفق ترسيمة النموذج العاملي التي وضعها غريماس:

---

[1] ـ الصفدي، مطاع: الفكر بما يرجع إليه وحده (سؤال العتبات)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (١٠٢، ١٠٣) بيروت، ١٩٨٨، ص٥.



يشكل ملفوظ المرأة السردي الموجّه إلى هشام خطاباً ملفوظاً ينبئ عن حالة اللاتوازن، المتولِّدة من الإيعاز العكسي لأفق توقع الفاعل " هشام "، إذ جعلته المرأة يتحوّل إلى فاعل مضاد في مشروع وصوله إلى الموضوع، حيث يتزامن مشروعه الأول مع الثاني، الخير مع الشر، لتنتصر قوى الشّر كما هو موضّح من الترسيمة، وتغيب قوى المعارضة عن الساحة السردية للفاعل، وتظهر قوى الشّر المساعدة من المرأة التي تحقِّق برنامجها السردي اليتيم في تحقيق فعل برنامجه السردي الأول "المضاد"، ولتوضيح ذلك نقول: يؤدي الفاعل " هشام " برنامجين سرديين:

الأول "مضاد ": أن يمسك السيف ويقتل أخاه " محمد"، وقد أُنجز هذا المشروع لغياب المعارضة ووجود المساعدة، والفاعل في حالة اتصال مع الموضوع الأول .

الثاني: البرنامج السردي الثاني هو سبب في وقوع البرنامج الأول، فالفاعل يرغب في الحصول على الكنز كي يحظى بالمرأة، في حين أن المرأة لها برنامج سردي واحد، هو قتل محمد، والحصول على الكنز. لما كان الحصول على الكنز شرطه قتل محمد فقد تحقق البرنامج السردي لها " للمرأة "، وبإنجاز برنامجها السردي تختفي، فتختفي معها القوى المساعدة ليبقى الفاعل وحيداً، في حالة انفصال عن الموضوع، وغير قادر على إنجاز برنامجه السردي الثاني الذي غاب وهو " المرأة "، أو استخراج الكنز والزواج منها .

يطلعنا العنوان على إيحاءات خصبة متعدّدة، تتعدّد معها مستويات تفسير الرمز لدى المتلقي، فالزهرة رمز الحياة الجميلة، والجمال المطلق والبراءة، والسيف دليل القوة والحق، إلّا أنّ الكاتب يوظف الدال في غير ما خلق له، إذ يشخّص دالين حسيّين في هيئة تضاد، والتضاد

بالذات الواحدة يرسم ذاتية الكاتب المنقولة إلى إحدى شخصياته وفق ترسيمة النموذج العاملي السابقة .

صورة العنوان في المسرحية السّياسيّة:

سيتركز البحث على عناوين المسرحيات السياسية السورية في المدة الزمنية ما بين (١٩٨٠) و (٢٠٠٠) حيث اتخذت أشكالاً مختلفة. ويرجع اختلاف العناوين إلى أسباب كثيرة، فقد يكون أول هذه الأسباب تغير المتن، أو الموضوع الذي يعالجه الكاتب في النص مجسِّداً الواقع الذي يعيشه، بحيث كان تناصاً مع المتن (النص) الذي يحاكي الواقع بشكل قريب، وإن ابتعد أحياناً عن الواقع قليلاً، لكنه لا يلبث أن يستدرك عودته إليه. كما ابتعدت العناوين برمتها عن الطول في تركيبها السياقي، فجاء العنوان مختصراً مقتضباً، إذ استعمل الكاتب أسلوب الاقتصاد في اللفظ، وكثيراً ما كان يلجأ الكاتب إلى أسلوب الحذف؛ لأن "الحذف" خاصية مكونة للعنوان"[1]، له دلالات كثيرة .

واستدعاء التراث المتمثِّل بأسماء شخصيات عسكرية وجد، ولكن بقلة، إذ اتخذ المؤلفون من استدعاء الماضي رابطاً و جسراً للعبور إلى الحاضر، ليبيّن الكاتب مرارة الحاضر مقارنة مع الماضي. ونلمس هنا بعض العناوين الوثائقية في بعض المسرحيات التي تستدعي التاريخ، وتتحدث عن الوطنية والقومية متمثّلة بأسماء علمية، لها دلالة بيّنة وقوية، وإن كانت قليلة. وعكست بعض عناوين المرحلة احتشاداً وتجميعاً كبيراً للانكسار الفادح، فجاءت بعض العناوين مقتضبة بكلمة واحدة، لتخلف في دلالاتها مستويات متعددة من المعاني، تحيل إلى الواقع الملموس في ثنايا كلمات النص، فما كان من الكاتب إلا أن استجمع رؤاه، وحصر قواه الإبداعية ليبثها في العنوان، لما له من أهمية في التأثير في القارئ؛ لأنّه الوصلة أو الخيط الأول الذي يمسك النص، فكان العنوان موسوماً بسمات كثيرة. ويمكن أن نوضح سمات العنوان في هذه الفترة، مع أمثلة عليها من المسرحيات، على النحو التالي:

١ – اتخذ الكاتب الدقة في العنوان، مثل مسرحية الماغوط " خارج السرب " ومسرحية علي عقلة عرسان " الغرباء "، الخ ...

---

[1] – حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، ص٩١.

٢- نحا الكتاب إلى الاقتصاد في اللغة أو الاختصار ومن أمثلة ذلك مسرحية سعد الله ونوس "الاغتصاب" ومسرحية علي عقلة عرسان " السجين ٩٥" أو مسرحية فتيح عقلة عرسان " العاصفة ". ولاشك أنَّ الكلمة المختصرة تحمل تكثيفاً في المعنى، وتفتح مجال التأويل ليتخطّى المعنى حدود الكلمة الواحدة .

٣ - لجأ الكاتب إلى إعطاء العنوان سمة الترميز كما فعل السباعي عندما عنون المسرحية باسم "شيطان في بيت " و البرادعي إذ عنون مسرحيته " الزهرة والسيف " .

٤ - الإثارة وجذب الملتقي، يمكن إدراج هذه السمة في البند الخامس، من حيث عنونة بعض المسرحيات باسم علم، إلا أنَّه ثمة عناوين مسرحيات تجذب المتلقي من دون اسم العلم مثل مسرحية " أحلام شقية " لسعد الله ونوس، ومسرحية " الشجرة الناطقة " لنور الدين الهاشمي، و مسرحية محمد إسماعيل بصل "نجوم بأقل الأجور".

٥ — استدعاء التراث، إمّا بالأسماء العلمية القيادية، أو باسم معركة مثل "ميسلون" لخالد محيي الدين البرادعي، ومسرحية "زنوبيا" للكاتب وليد فاضل، ومسرحية "الغول: جمال باشا السفاح" لممدوح عدوان، ومسرحية خالد البرادعي" أبو حيان التوحيدي". إن استدعاء اسم العلم في العنوان يوقع القارئ في شرك القراءة.

وظائف العنوان:

يتألق العنوان بموقعه المائز، ويؤدّي مجموعة وظائف، اختصرَت / تحدّدت عند ليو هوك بثلاث وظائف، ولم تبتعد عن ذلك عند جيرار جينيت، إلّا أنَّ جميل حمداوي أضاف إليهما الوظيفة التفكيكية للعنوان. وسنحاول هنا رصد وظائف العنوان الموجودة بالقوة في المسرح السّياسي السّوري، علماً أنّ هذه الوظائف ستختزل وظائف أخرى ضمنها سنذكرها في متن كل وظيفة.

١ - الوظيفة الإشهارية:

يؤدي العنوان هذه الوظيفة عن طريق تناقل العمل الموسوم بعنوانه، وتتضمن هذه الوظيفة: الوظيفة التداولية؛ لأنَّ العنوان يشكل مع النص ثنائية تداولية، أي يتداول النص على أساس عنوانه. هذه الثنائية هي علامات أولية وأخيرة، فالعنوان علامة أولية لا تكتمل دلالته إلّا

بالدخول إلى العلامة النهائية، وهي النص، فإذا كان العنوان يعلن عن النص ـ والعلاقة تكاملية بينهما ـ فإنّ النص يؤدّي مهمة التفسير " تفسير العنوان ".

" يقول علماء اللغة إن كل عملية إعلامية تتضمن مجموعة من العلامات هي:

آ – علامات أولية .

ب – علامات أخيرة ملاحظة ."[1]

ويكون تناقل هذه العلامات بالاسم الظاهر في علوان الكتاب "العنوان" ـ وظيفة التسمية ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعدُّ العنوان محمولاً بوظيفة إشهارية، يُشهَر العمل به، لمكانته التي يحتلها بالنسبة إلى النص، فهو يتموقع في أخطر مكان وأهمه، في الصدارة، حيث يتصدَّر العمل الأدبي بشكله وحجمه، وهو بموقعه اللائق الذي اتخذه يتعهد على نفسه أن يملأ هذا المركز المهم، ويؤدي الوظيفة التي وكِّل أو وكّل نفسه بها. فالعنوان في سياقه المختصر، وكينونته الذاتية يظهر كاللوحة الإشهارية المزخرفة، ويساهم في التحفيز على فعل القراءة وتسمية النص، ويحمل مهمة إبلاغ النص وتداوله، وذلك في محدوديته اللّغويّة الواصفة، وإمكاناته التعبيرية التي تجعله جزءاً من البنية الكاملة للنص، إذ "يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة "[2].

في هذا الصدد يمكننا تمثيل هذه الوظيفة الإشهارية من خلال أمثلة من عناوين المسرح السّياسي السّوري مثل المسرحيات التالية:

– مسرحية " ليالي شهريار "، لرياض عصمت .

– مسرحية " الغول: جمال باشا السفاح"، لممدوح عدوان.

– مسرحية "سر المغارة "أو "علي بابا والأربعون حرامي"١٩٨٨، للؤي عيادة.

– مسرحية " منمنمات تاريخية "١٩٩٣، لسعد الله ونوس.

يُعرف النص بمثل هذه العناوين و يُشتهر بها، ليؤدّي العنوان المحور الإبلاغي التداولي للنص، ويذيع صيت النص بما يوسم به ـ أي العنوان ـ كما يرى محمد فكري الجزار "العنوان للكتاب

---

[1] – فضل، صلاح: علم الأسلوب والبنائية، القاهرة: دار الكتاب المصري، مج(٢)، ط١، ٢٠٠٧، ص٥٤٠.

[2] – ابن مالك، رشيد: السيميائيات السردية، ص٨١ .

كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يُشار به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه "[1]. فالوظيفة الإشهارية بناء على ما سبق تتضمن وظيفة التسمية، والوظيفة التداولية التي تفرض وجودها في إيديولوجيا تناقل العمل وإشهاره . هذا ما يؤكد الوظيفة الجمالية للعنوان في تعالقه مع النص، يقول حسين الخمري: " للعنوان خطورة على النص باعتباره(كذا) عتبة للقراءة أو " لافتة إشهارية " بإمكانها إعطاء النص قيمة جمالية وفكرية أو إسقاطها عنه " [2]. من خلال هذه الوظيفة يفرق العنوانُ النصَ من بين النصوص الأخرى، أو يفرّق نمطية الكتابات الواحدة عن مجمع الكتابات التناصية الأخرى، كما هو الحال في مسرحية "سر المغارة " أو " علي بابا والأربعون حرامي "١٩٨٨، للكاتب لؤي عيادة .

٢ – الوظيفة الإحالية:

تكون بين العنوان والنص؛ لأنَّ العلاقة بين العنوان والنص بالأساس هي علاقة جدلية، إذ إنّ دلالات العنوان وحده قاصرة، لاتستطيع أن تنجز النص الذي يتولى مهمة القبض على الدلالات الغائبة، بذلك تتحدّد للعنوان الوظيفة التعيينية في إحالته على النص، " وتبعاً لهذه الوظيفة يُمثّلُ العنوان إعلاناً عن محتوى النص ومضمونه، وذلك تبعاً للعلاقتين الامتدادية (بانتشار العنوان نصاً) والارتدادية (بارتداد النص عنواناً)" [3]. تتضمّن الوظيفة الإيحالية للعنوان بطبيعة الحال الوظيفة القصدية، أي العلاقة التي تنشأ بين المرسل والمرسل إليه، حيث تستعمل خاصية التأويل لتعرّف المقاصد، تبعاً لذلك فإنّ العنوان يبث إشعاعاته لإنارة النص، لما للنص من فضل كبير عليه، فهو الذي أخرجه من رحمه، وقذفه إلى منطقته الشديدة الحساسيّة. يرى رولان بارت أنَّ العنوان أفضل بضاعة النص، لذلك وُضعت على الواجهة، فمن الطبيعي أن يحيل العنوان تبعاً لذلك إلى النص، ويتفرع للعنوان وظيفة إضافية هي الوظيفة الحملية، التي قصدها رولان بارت متخذاً من التأويل غاية في الوصول إلى ما يرمي إليه العنوان "قصديته".

---

[1] – الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص١٥.

[2] – خمري، حسين: ما تبقى لكم (العنوان والدلالات)، ص٧٠.

[3] – حسين، خالد: في نظرية العنوان، ص١٠٧.

ثمة قصد للبث من طرف المرسل، يقابله قصد لتلقي هذا البث من جهة المتلقي، ومن ثَمَّ يتمتّع العنوان بلذّة التدليل في إحالته المقصودة؛ ليجعلنا نثبت الوظيفة التبليغية للعنوان. ونجد في المسرح السّياسي السّوري عناوين تمثل هذه الوظيفة سواء في التبليغ، أو في الإحالة والقصدية وحمل النص، منها مثلاً:

- مسرحية "شيطان في بيت " ١٩٩٠، للكاتب مراد السباعي .
- مسرحية " من يقتل الأرملة " ١٩٨٦، للكاتب وليد إخلاصي .
- مسرحية " ملحمة الأيام الفلسطينية " ١٩٨٤، لمحمد أبو معتوق .

تجدر الإشارة هنا إلى أنّه على الرغم من وجود عناوين للمسرحيات السياسية السورية تحقّق الوظيفة التعيينية بامتياز، وتبرز هوية النّص فإنّ ثمة عناوين متمردة لا تنقاد للنص بشكل مباشر، وتحتاج إلى إعمال الفكر والتأمل لتنحازَ / لتنجرَّ إلى النص، وقد تبتعد عن النص كثيراً، مثل مسرحية " ليل العبيد " ١٩٨٩، للكاتب ممدوح عدوان.

٣- الوظيفة الإغرائية / الإغوائية:

يعمل العنوان وفقاً لهذه الوظيفة على شدِّ انتباه المتلقي، وجذبه إلى العمل/ النص، وتدخل ضمن حيثيات هذه الوظيفةِ الوظيفةُ التأثيريةُ، لأنَّ هذه الوظيفة تحدّد حقل اشتغال المتلقي على العنوان، ومعرفة الخلفية الثقافية التي جعلت المتلقي يؤسِّس نظرته في تقبل النص، فالعنوان يعترض المتلقي بهذه الوظيفة إمّا لدخول النص وقراءة الكتاب، وإمّا للنكوص والابتعاد عنه. ويحدّد رومان ياكبسون طبيعة هذه الوظيفة، ونوع العاطفة التي تحملها، حيث تتعلَّق تمركزياً "تمركزها" في إيديولوجيا المرسل والمرسل إليه، والأسباب الخاصة لكل منهما في إطار سوسيو ـ ثقافي خاص بمستوى الحضور والغياب لخطاب العنوان، بهذا الصدد يقول الباحث المغربي جميل حمداوي: هذه الوظيفة " تحدِّد العلاقات الموجودة بين الرسالة والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب، وهذه العاطفة ذاتية " [(1)].

[(1)] – حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، ص١٠١.

إنَّ العنوان في وظيفته الإغرائية يقدم من اختزال المتن الشيء الكثير، ويعمل على التكثيف الدلالي لجسد النص. والتكثيف الدلالي في العنوان يتطلب من المتلقي البحث عن توضيح له، وفك الشفرات والسنن، ولا يتأتّى ذلك إلا بالرجوع إلى النص واستكناه الماهية الدلالية الإغرائية . وبالنظر إلى خصوصية الوظيفة الإغرائية تبدو أكثر تعقيداً في الأمور التالية:

١- إثارة انتباه المتلقين .

٢- طريقة تناول النّص لتفسير ما تنطوي عليه السِّمات الانفعالية .

٣- انتظار سلسلة الأحداث التي توضِّح عناصر الشَّكل، ومطاردة العلاقة بين الشَّكل والمضمون، على أساس أن العنوان هو الشّكل، و النص هو المضمون .

الفصل الثّالث

سيميائيّة الشّخصيات

عتبة منهجية:

رصدت القراءة في ممارستها للعملية النقدية تحولات الشّخصية حسب المفهوم السّيميائي، متخليةً عن الأطر القديمة في أنماط الشّخصية.

تناولت القراءة أولاً: الشّخصية مفهوماً واصطلاحاً، ثم عرّجت بالتخصيص على الشّخصية الدرامية، وناقشت بعد ذلك سيميائيّة الشخصية في تداوليتها من الجيرداس غريماس إلى سعيد بنكراد. أمّا بالنسبة إلى الجانب التطبيقي فشرعت الدراسة بسيميائيّات الجسد، وما للغة الجسد في المسرح من تأثير يدخل في الإطار الثقافي للمتلقي، ثمّ بيّنت الدّراسة كيفية عمل الثنائيات في النموذج العاملي، اخترت من النموذج العاملي عاملين يتمثلان في محور الصراع وهما: المساعد / والمعارض "فقط، نظراً لضيق فضاء البحث في مناقشة الثنائيات كاملة. تحدثت بعد ذلك عن سيميائيّة الاسم في النص الدرامي، لما لدلالات الاسم من أهميّة تدخل في وظيفة الشخصية /المسمّى، وأخيراً اقتبست من المسرح السّياسي السّوري ـ على الرغم من كثرة أنماطه ـ نمطاً للدراسة، وهو شخصية "الشيخ ".

الشّخصية: المفهوم والمصطلح:

إنَّ مفردة الشّخصية غير ثابتة وقارة في شخص الإنسان، فقد تكون الشّخصية جماداً، وقد تكون حيواناً و.... الخ .

الشّخصية بالمفهوم المعجمي بعيدة عن الفعل فهي خالية الدلالة على الإنجاز، إذ تبين المعاجم أن الشّخصية من شخص، بغض الطرف عن عملها، والنظر إلى الشّخصية هو نظر إلى الوظيفة التي تؤديها. عندما نسمع أنّ الشّخصية هي محركة الأحداث، هذا بالحقيقة هو فعل الشّخصية / عملها، أو وظيفتها، لذلك سيكون تعاملنا مع الشّخصية تعاملاً مع الوظيفة المعطاة لها، وسنتخلّى عن الشّخصية، ونبحث عن المؤثّرات المحيطة بها، أي تعالقها مع باقي الشَّخصيات .

إنَّ الشَّخصيات في أي فن أدبي " مسرح، رواية، قصة ... " هي إسقاط ومحاكاة للواقع في تصرفاتها، فالشّخصيات في الفنِّ الأدبي هي أقنعة رمزية، وتشمل عدَّة أصناف منها: الشّخصيات التراثية التاريخية، ومنها الشّخصيات السلطوية، والدينية. ينبغي التذكير أنّ بعض الباحثين يقسمون الشّخصيات إلى: شخصيات نامية/مسطحة وهي شخصيات ثابتة في وظيفتها، وشخصيات ديناميكية محركة للأحداث، وشخصية البطل المتعارف عليها بالشّخصية المحورية، فقد اختلفت الشّخصيات وفقاً للوظائف التي تسند إليها، ولا يمكن أن نتصوّر مسرحية أو رواية تسير دون شخصيات، ونظراً لتكامل العمل الأدبي في حركية الأحداث تتوزع وظائف الشخصية تبعاً لأصنافها .

الشّخصية الدرامية:

تمثِّل الشّخصية العصب الأساسي لمسار البنية الدرامية، حيث تتحرك الشّخصية في المسرحية وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج يتوخاه الكاتب من الواقع؛ و خاصة في المسرح السّياسي و الذي يعالج قضايا سياسيّة أقرب ما تكون إلى أرض الواقع، إلا أنَّ الشَّخصيات كائنات على ورق، فهي مفهوم انبثق من مخيلة المؤلِّف لتتجسّد في أسماء، وتتّخذ معنىً من خلال إعطائها وظيفة في المسرحية، أي من خلال خطابها الدال، أقصد خطاب الشخصية، بذلك تكون اللّغة دالة والشّخصية مدلولاً، " الشّخصية (كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها " [1].

يرد كل ذلك إلى الوظيفة " وظيفة الشخصية " التي تحدَّث عنها فلاديمير بروب في كتابه " مورفولوجيا الحكايا الخرافية "؛ لأنَّ إعطاء الشّخصيات وظائف يساعد في تحقيق المشروع السّردي المطلوب من الشّخصية إنجازه أو الوصول إليه .

---

[1] — عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٥، ص٩.

حدّد فرحان بلبل رسم الشّخصية المسرحية / الدرامية بتعريفها، حيث عدّها " تصويراً منظماً لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن (كذا) غيره، موضوعاً في حالة صراع مع الآخرين، مقصوداً به الوصول إلى هدف معين " [١] .

راعى بلبل في تعريفه للشخصية المهمَّة التي وُجدت الشخصية من أجلها، فالشخصية وسيلة، وطريق تمهيدي للوصول إلى غاية النص، أو الخطاب النصي، وهدفه من الحكاية المؤطرة. لكنَّ بلبل ومع جهده الكبير في بناء النّص المسرحي، ركّز في تعريف الشخصية السابق على نمط معين من الشّخصيات، وهي التي تسير وتتحدَّث بلسان الكاتب؛ لأنَّ الكاتب هو من يرغب بالوصول إلى الهدف، ووجد في شخصية البطل لسان حاله، من خلاله يبثُّ أفكاره، إذ إنَّ الشخصيات في المسرحية متنوعة، لا تفي جميعها بالغرض، مثل الشّخصية الثابتة (البوّاب، أو الخادم)، لكنَّها شخصيات تساعد في رسم سيرورة المسرحية، ذلك لإنجاز الفكرة واكتمالها، وليجعل النص المسرحي متجدداً باستمرار وفق ديناميكية البعد العلائقي التي يمنحها الكاتب للشخصية مع غيرها من الشخصيات التي تجاورها فضائياً، وتختلف عنها سيرورة، من حيث حركية الأفعال المنجزة، والوظائف التي يبدعها الكاتب لكل شخصية على حدة.

سيميائيّة الشخصيات:

من الباحثين مَنْ لم يعتد بالتصنيف الخارجي للشّخصية التي لا تقدم عناصر تفيد التحليل، لكن للشخصية من الأهمية بمكان في المستوى التحليلي، حيث تبيَّن أنّ الشخصية هي العنصر المهم في الحدث المسرحي، فلا يمكن أن نغفل عن الترسيمة السردية ـ (دلالة الشخصية وتركيبها) ـ التي تشغلها وتتحرَّك ضمنها، حيث " تتسرَّب الشّخصية كتأكيد لهذه الترسيمة من حيث إنَّها لا يمكن أن توجد خارجها، ولكنَّها تمثل أمامنا في الآن نفسه كانزياح وخروج عنها"[٢] . إنَّ ما يخدم التحليل ويكشف عن كنه المسرحية هو الاهتمام بالوظائف ـ من وجهة نظر بروب ـ "

---

[١] — بلبل، فرحان: النص المسرحي، الكلمة والفعل، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٣، ص٨٥.

[٢] — بنكراد، سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً، الأردن ـ عمان: دار مجدلاوي، ط١، ٢٠٠٣، ص١١.

وهذا ما دفع بروب إلى الاحتفاظ بالوظيفة وجعلها عصب النص ومحوره الرئيسي، فالحكاية هي تسلسل من الوظائف المحدودة العدد والانتشار"[1] . بناء على ما سبق نجد أنَّ أهمية الشّخصية تنبثق من أهمية الوظيفة التي تسمها وتلتصق بها، يضاف إلى ذلك علاقة الشّخصية مع باقي الشّخصيات في المسرحية، أو العناصر، أي تتحدَّد أهمية الشَّخصية بالأدوار الثيمية، والأدوار العاملية التي تحققها في سيرورة المسرحية الداخلية " النص "، أو تُنسب إليها.

مثلاً المرسل يودُّ أن يبلغ الطرف الثاني " المرسل إليه " رسالة، لاشك أنَّ المرسل سوف يحمِّل الذات الفاعلة مهمة الوصول إلى الموضوع الذي يحدّده سلفاً المرسل إليه، هنا سوف يجعل الكاتب من هذه الشخصية " الذات " مميَّزة عن باقي الشّخصيات في المسرحية، " إنَّ الذات تبدو في الملفوظ الأساسي كعامل تتحدد طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلها " [2]، وذلك بإعطائها صفات أو مؤهلات تمكنها من القيام بالمهمة، هذه الصفات أو الأدوار الثيمية تلتصق بالذات الفاعلة بكماليتها، فلا يمكن أن يكون " فاروق " مثلا البطل في مسرحية "يوم من زماننا" شهماً وخلوقاً وصاحب قيم ومبادئ، وفي الوقت نفسه يكون مرعوباً وخائفاً وجباناً، فالإنسان الشّهم لا يكون جباناً وإن وجد ذلك فعلاً .

تحدث سعيد بنكراد في كتابه " سيميولوجية الشّخصيات السّردية " الذي تعرض فيه لتحليل رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة وفق النموذج السيميائي، فقد تحدث في غير فصل عن التأطير النظري للشّخصية، وبيّن أنَّ الشّخصية توجد من خلال الفعل أو الدور العاملي الذي تقوم به لإنتاج الدلالة، ووضح كيف أنَّ " عالم المعنى، بتمنعاته وإغراءاته لا يدرك إلا من خلال تجسده داخل أدوار، إما على شكل صفات تحدد كينونة القيمة، وإما على شكل فعل يعدُّ وجهاً آخر للقيمة مجسدة داخل حركة، أي مدرجة ضمن الممارسة الإنسانية الفعلية: البعد المعرفي في مقابل البعد البدني " [3]، جعل بنكراد النموذج العاملي الرائد المتوسط بين الشّخصية وإنتاج الدلالة،

---

[1] – المرجع نفسه، ص٩.

[2] – نقلاً عن: بوطاجين، سعيد: الاشتغال العاملي، " دراسة سيميائية " لرواية " غداً يوم جديد" لابن هدوفة، منشورات الاختلاف، د.ط ، أكتوبر، ٢٠٠٠، ص٢٠.

[3] – بنكراد، سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، ص ٧٠.

فالشّخصية والحديث عنها يفرض المرور بالنموذج العاملي الذي يؤدّي بدوره عملية إخضاع الشّخصيات للتجلّي والكشف والوضوح، فالنموذج العاملي هو البؤرة أو المحطة الرّئيسية المنتجة للدلالة، والنموذج العاملي وفق الترسيمة الغريماسية يتكون من ثلاث محطات أو ثلاثة مفاصل: المفصل الأول يتكون من المرسل و المرسل إليه، والمفصل الثاني يتكون من الذات والموضوع، والمفصل الثالث يتكوّن من المساعد والمعارض، وتحليل هذه المفاصل الثلاثة يتضمّن ستّ خانات: الخانة الأولى المرسل، تكون خانة المرسل مؤلّفة من أكثر من شخصية، كذلك بقية الخانات، أمّا الخانة الثّانية المرسل إليه، والخانة الثّالثة الذات، والخانة الرّابعة الموضوع، ثم المساعد والمعارض، لم يخرج بنكراد عن ترسيمة غريماس (البنية العاملية)، بل التزم بها إلى حدٍّ كبير في معظم الأمور، حتى في التّسمية، والتقسيم الزوجي للشّخصيات، حيث يتألف كل مفصل من شخصيتين (زوج)، وقد بيّن بنكراد أن " كل زوج مرتبط بمحور دلالي معين. وهكذا نكون أمام:

محور الرغبة ــــــ ذات / موضوع

محور الإبلاغ ــــــ مرسل / مرسل إليه

محور الصراع ــــــ معوق / مساعد "[1]

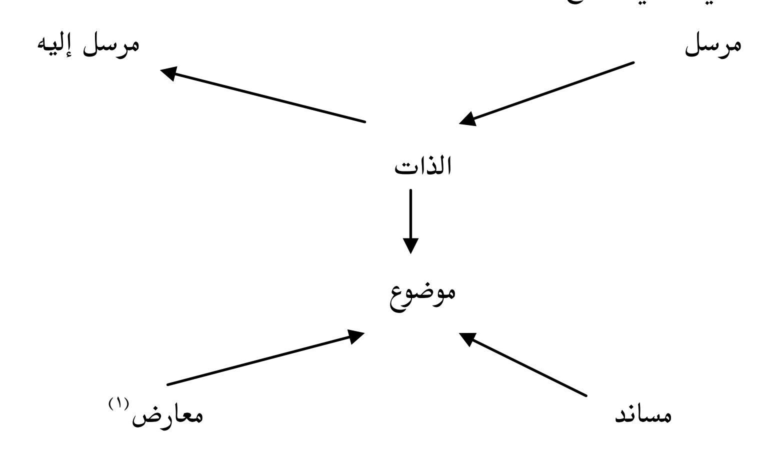
الشَّخصيات في المسرحية ليست على درجة واحدة طبعاً بالنسبة إلى الأهميّة، حيث تتراوح الشخصيات في المسرحية بين " شخصيات وطنية وشخصيات صديقة وشخصيات وسيطة وشخصيات معادية وشخصيات خائنة "[2]. بنى محمد عزام أنواع الشَّخصيات الذي لا يبتعد كثيراً عن أنماط الشّخصيات كما حدَّدها غريماس، ويبدو أنَّ الشّخصيات الصديقة عند عزام هي التي تقابل الشّخصيات المساعدة عند غريماس، والشّخصيات المعادية هي الشّخصيات المعارضة، ووجود الشّخصيات المعادية عند عزام، ثم يتبعه بالشّخصيات الخائنة يضع القارىء بنوع من الإرباك، إذ إنَّ الشّخصيات المعادية /المعارضة لا يمكن أن توسم إلا بالخائنة، وكثيرة هي الأمثلة الواقعية التي تبيِّن ذلك، والشخصيات الصديقة ينبغي عليها من الاسم الذي تحمله أن

---

[1] — بنكراد، سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، ص ٩٢.

[2] — عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، ص٢٠.

تكون مساعدة / وسيطة، لذلك نجد أنَّ بناء الشّخصيات الذي قدمه عزام قد يوقع المتلقي باللّبس، وعدم التمييز، وإن كان يتوخى الدّقة في ذلك، فالأعم الأوضح في تحديد أنواع الشّخصيات هو ما جاء به غريماس، وسار على نهج غريماس الكثير من الباحثين في هذا التوزيع أمثال سعيد بوطاجين في كتابه " الاشتغال العاملي "دراسة سيميائيّة "في رواية " غداً يوم جديد "، والتوزيع كما جاء في كتاب بوطاجين هو الذي سارت عليه الباحثة آن أوبرسفالد مع تعديل طفيف بالنسبة إلى اتجاه الأسهم، إذ عدَّلت في اتجاه السهم من المرسل إلى الذات، ثم من الذات إلى الموضوع، إذ كان اتجاه السهم عند غريماس من المرسل إلى الموضوع، ومن الذات إلى الموضوع، والرسم البياني التالي يوضِّح ذلك:

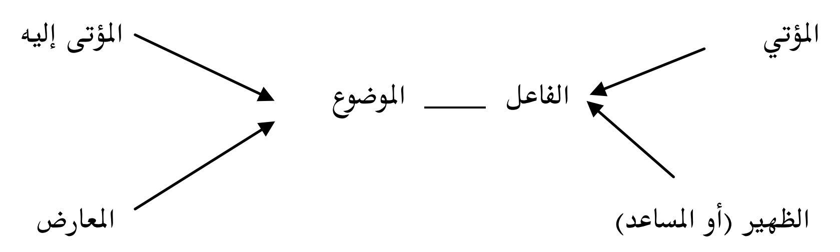


من الملاحظ أنَّ اتجاه السهم من الذات إلى الموضوع هو الأسلم؛ لأنَّه يبعد النقص، ويزيل الغموض الذي قد يلحظه المتلقي عندما يتجه السهم من المرسل إلى الموضوع؛ لأنَّ الموضوع ليس شخصية بل هو قيمة، فكيف يطلب الفاعل/ الذات / الشّخصية من الموضوع موضوعاً، والموضوع هو الغاية التي يسعى إليها الفاعل/ الذات ؟.

سمّى غريماس الترسيمة السابقة باسم النموذج العاملي أو البنية العاملية، واتبع محمد ناصر العجيمي الترسيمة ذاتها في كتابه " في الخطاب السردي " نظرية غريماس عند تحليله نص " الأرانب والفيلة " وإن غيّر في أسماء بعض خانات الترسيمة قليلاً، مثل: المرسل / المؤتي،

[1] – بوطاجين، سعيد: الاشتغال العاملي، ص١٧.

الذات/ الفاعل، والمرسل إليه / المؤتى إليه، لكن في معاجم اللّغة المعنى واحد، والتشكيل الأوَّل مماثل لتشكيل العجيمي، إذ جاء رسمه البياني على الشّكل الآتي: [1]



نستطيع دراسة الشّخصيات من خلال الرسم السابق متفاعلة، أي تفاعل القوى الفاعلية في المسرحية التي تتحرّك الشّخصيات فيها وفق البنية العاملية الموضّحة، كما نستطيع أن نُجزِّئ الدّراسة، ونختصرها على دراسة الثنائيات كما سوف يمر معنا، حيث تتفاعل كل شخصية مع وظيفتها لتحقيق برنامجها السردي الذي ينتهي بنجاح المشروع السّردي من قبل شخصية وإخفاقه من قبل أخرى . وليس بالضرورة أن يكون المساعد أو المعارض شخصاً فقد يكون شجرة أو صورة مثلما كان المساعد ضوء القمر في نص " الأرانب والفيلة" من كتاب كليلة ودمنة، أو الجبل بارتفاعه الشاهق، ولأنَّ كل شخصية يتبعها مجموعة من المعانم [2]، فقد تختلف المعانم من شخصية إلى أخرى، فهناك معانم إيجابية، ومعانم سلبيّة، فنكون أمام ثنائية تقابلية إيجابية / سلبيّة، " فسيكون بإمكاننا أن نطرح التقابلات التالية:

ذات إيجابية	(م)	ذات سلبية (أو ذات مضادة)
موضوع إيجابي	(م)	موضوع سلبي
مرسل إيجابي	(م)	مرسل سلبي (أو مرسل مضاد)
مرسل إليه إيجابي	(م)	مرسل إليه سلبي(أو مرسل إليه مضاد) [3]

---

(1) – العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، طرابلس: الدار لبيضاء، ط١، ١٩٩٣، ص٣٨ .

(2) – المعانم هي مجموعة الكلمات التي تستخدم للدلالة التي تحملها الوحدة، فالباخرة والسفينة والزورق هي معانم لوحدة واحدة وهي وسيلة النقل المائي، كذلك الكرسي والأريكة معانم للجلوس.

(3) – بنكراد، سعيد: سيميولوجية الشخصيات السردية، ص٩١.

لذا فإن " الشّخصية الفنية، كما يرى ذلك لوتمان، تبنى لا كتحقيق لترسيمة ثقافية محددة فحسب، بل تبنى أيضا كنسق من الانزياحات الدلالية تجاه هذه الترسيمة، ووجود هذه الانزياحات هو الخالق للوصفات الخاصة " [1] .

سيميائيّة الجسد:

تجدر الإشارة قبل الولوج إلى سيميائيّة الجسد إلى القول: إنّ عمل الباحث ليس على خشبة المسرح "المنصة" بل العمل على النص المكتوب، وما لفت انتباهي إلى الحديث عن لغة الجسد في إيماءاته الإشارية وحركاته هو مبدأ التقاطب الدلالي لموضوع السّيميائيّات في دراسة الأنساق الإشارية، ومادامت إيماءات الجسد منصوصة طباعياً ـ مكتوبة في النص ـ فدراستها أمر بديهي كما يبدو .

تجد سيميائيّة الجسد المروّج لاستخدامها نطق الصمت، فهي إشارة صامتة ظاهرياً ناطقة ضمنياً، تتحدَّث بلغة يؤطرها الحقل الثقافي للشّخص . إنّ سمطقة الجسد تدليل على أفكار أو رغبات، نلاحظ أنّ المحفّز لرجوع الشّخص إلى استخدامها في الحياة الاجتماعية عامة، وفي الفنِّ الأدبي، والمسرحي منه خاصة، يعود إلى أمرين:

١- الحياء /الخجل والخوف، وهذا نجده في كثير من المسرحيات السّورية في الثمانينيّات والتسعينيّات.

٢- الاستهزاء، أو التبجح وإثارة مشاعر المتلقي .

من المرجّح أنّ إيماءات الجسد، ولو كان الشخص المؤَدي لها كاذباً، صادقة الدلالة في أدائها للغرض .

ليست سيميائيّة الجسد قراءة أفكار الآخرين بالمعنى الحرفي، وإنّما التنبّؤ بما يدور في خلدهم من مشاعر ومزاجية. ونظراً للفائدة التي يجنيها الشّخص من هذا العلم، فقد استعمل رجال الأمن سيميائية الجسد في حياتهم العملية مع المجرمين، لكن تبقى نتائج تطبيقها مرتبطة بمهارة الشخص الذي يومئ بها. بعد هذا التمهيد نعود إلى المسرح ليحدثنا عن أهمية الإيماءات

[1] – المرجع نفسه، ص ص١٣، ١٤.

الجسدية في دارمية الحدث المسرحي، يقول سعيد بنكراد " إنّ ما يستهوينا في أي نسق ليس حدوده المرئية، بل تأليفاته المضمرة التي تستعصي على الضبط، وتنفلت من بين أيدي المحلل باستمرار "[1]، ووفق ما قاله بنكراد ينقسم الكلام إلى نوعين:

١- الكلام المكتوب باللغة المرئية" الطباعية"

٢- الكلام المضمر الذي توحي به اللغة، ونسميه ما وراء اللغة، وهو ما يستهوينا .

قد يكون الكلام اللغوي رمزياً أو إشارياً، لكن رمزيته سهلة القبض والامتلاك، أمّا الكلام الناطق من الجسد "ما وراء اللغة" في إيماءاته المضمرة، التي تستعصي على القبض بحسب ثقافة المتلقي، فإنَّه يدخل حقل السيمياء ليتّخذ من فوضوية الجسد لغة له. كي لا يتشتت ذهن القارئ، ويختلط الأمر عليه، ويقول: إنّ صورة الجسد في المسرح مكتوبة باللغة فكيف نسميها ما وراء اللغة؟! وحتى تقترب فكرة الصورة أكثر، نسوق مثالاً للتدليل على ما أتينا به: عندما يُقال لشخص: أهلاً، فإنّ هيئة القائل " لغته مع الحركة " تنبئ أنّ المقصود هو الاستهزاء، أو أنّها نابعة من القلب تدلُّ على المحبة الفائضة " شدة الحب"، فالعلاقة بين الأوّل والثّاني هي العلاقة بين الشّكل والمضمون، فإذا كانت اللّغة هي المضمون بالنسبة إلى الكلام، فإن لغة الجسد "إيماءاته" هي الشّكل، وما أشد العلاقة بين الشّكل والمضمون. يقول ونوس في مسرحية "الأيام المخمورة" على لسان الصبية:

الصبية: (....) علمتني أمي، التي تعلمت من أمها، قالت: إني أوصيك بوصية، إن قبلتها سعدت وأسعدت .. عندما يعود زوجك إلى البيت، تلقيه في ثوب رفيع مطيَّب، يظهر بدنك من تحته . ثم اعتنقيه، وقبليه، ودغدغيه، وعضّيه، برفق، وشمِّي صدره، وتقاصري تحت إبطيه، والصقي نهديك بجسده، فإن طوقك بذراعيه، فانخري ، واظهري له استرخاء وفتوراً . وإن قبض على جارحة من جوارحك، فارفعي صوتك عمداً، وتنفسي الصعداء، وبرِّقي أجفان عينيك . فإذا ضمك إلى حضنه، فأكثري الغنج والحركات اللطيفة، وصوتي

---

[1] - بنكراد، سعيد: السيميائية، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص١٩٢ .

باللفظ الفاحش وقولي.. يا حياتي .. يا شفائي .. يا دوائي .. يا سروري .. يا شهوتي .. يا طيبي .. يا حبيبي ..[1]

نستشف من هذا المقبوس أنّ بلاغة الإيماءات الجسدية أشدّ من بلاغة الكلام، وتسهل سيميائيّة الجسد التواصل بين المتخاطبين في مناحي مختلفة نظراً لامتدادات استعماله " في كل مناحي الحياة العاطفية والعقلية والمخيالية "[2]. تمارس سيميائية الجسد في المقطع السابق سلطتها التواصلية من معرفة أسرار الإيماءات، وفك لغز الحركة وكيفية أدائها، إذ تؤدي قصديتها في الكينونة الخارج لغوية "ما وراء اللغة" . إنّ حركة الجسد " طوقك بذراعيه، اظهري له استرخاء، قبليه ـ دغدغيه، عضيه .." هي من الأنساق المرئية الظاهرة على الشخص، وتمتلك طاقات إقناعية يستهويها أغلبية الأشخاص .

وسلسلة الملفوظات الإيمائية قولي: يا حياتي .... ياحبيبي، تتّخذ نكهة دلالية؛ تدلُّ على رغبة جنسية/ شهوانية . كما تظهر لغة الجسد في قوله:

الشاب: كنت أقرأ في عينيها تململاً وازدراء[3] .

اكتشف الشاب رأي الصبية دون أن تتحدَّث بلغة محكية، فقد قرأ في إيماءة عينيها الازدراء، فالعيون من أعضاء الجسد، تنطق وتدل على رغبة كامنة في فردانية الشخص، أو شعور يعجز صاحبه لسبب أو لآخر أن يفصح عنه باللغة، فيلجأ إلى ما وراء اللغة " سيميائيّة الجسد ".

لجأ الكاتب السّوري حمدي موصللي إلى استعمال لغة الجسد في مسرحية " الفرواتي مات مرتين " في مواضع كثيرة، وبذلك يوفر على نفسه عناء الكتابة ويترك للقارئ حرية التأويل، يقول مثلاً:

معمو الراوي: اذكر مرة أن جده أوقف القطار الحدودي بإشارة من إصبع

---

[1]- ونوس، سعد الله: مسرحية " الأيام المخمورة "، ص٤١ .

[2]- بنكراد، سعيد: السيميائية ، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص١٩١.

[3]- ونوس، سعد الله: مسرحية " الأيام المخمورة "، ص٤٢ .

يده فأنقذ حياة الناس والأغنام والحمير العابرة[1]. ......

نجد في المقطع السابق أنَّ الكاتب اختصر الحديث عن قوة جده، سواءً أكانت البدنية /الجسمية أم القوة النورانية، فهو من المقربين إلى الله؛ لأنَّ الفرواتي في المسرحية هو شيخ جليل، جلّ عمله لمرضاة الله، والتقرب منه. ويصل التأزُّم الدلالي لحركة الجسد في المسرحية ذروته عندما يتصرف الشخص تصرفات يحاكي بها غيره حبّاً، منها قوله:

نارا: (....) رغم أنّ والدك الذي فرح بعودتك إليه بعد سنوات وهو لا يصدق أنك رجعت، كان لا ينام إلا أن تنام، ولا يأكل إلا أن تأكل، مثل طفل صغير يميل عليك ويقبلك ويأخذك في حضنه ، ....[2]

إذا كان الباحث سعيد بنكراد يرى أنّ توليد سلسلة من الإيماءات الجسدية يدخل في الحقل الثقافي بين الباث والمتلقي، ويخضع إلى"وجود معرفة سابقة بين المشير والمشار إليه"[3] فهذا يدلّ على أنّ معرفة الشّخص وتصرفاته يؤطرها حقل دلالي ثقافي منتج وفق رؤيا ذاتية / فردانية، لأنَّ معرفة الباث لثقافة المتلقي أو عدمها سوف تخضع الجسد لإيماءات دلالية واضحة، بغض النظر عن سابق المعرفة بينهما، إلا أنّ زيادة وضوح الدلالة في إنتاجيتها يرتبط بزيادة المعرفة بين المتخاطبين؛ لأنَّها تشكِّل جزءاً من الإطار الثقافي لهما – كما أسلفت – .

في النهاية نخلص إلى القول التالي:

إنَّ سيمياء الجسد هي سلطة تمارس سيطرتها من خلال ما يتوفر لديها من احتمالات غواية، وتبقى رهينة التحايل على تشريعات هذه السلطة المتمكنة حتى تستحوذ على شرعيتها في امتلاك تأشيرة العبور من الصمت الناطق. والانخراط فيها يخضع لقوانين الهيكل الجسمي ودساتيره.

---

[1]- موصللي، حمدي: مسرحية " الفرواتي مات مرتين "، ص ٤١.

[2]- المصدر نفسه، ص ١٠١،١٠٢.

[3]- بنكراد، سعيد: السيميائية، مفاهيمها وتطبيقاتها، ص٢٠٧ .

الشّخصيات المعارضة / الذات :

هي الشخصيات التي تتحرَّك وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج مضاد للبطل الحقيقي، حيث تتّخذ من دائرة فعل البطل قاعدة أساسية لاستمرارية بقائها وهيمنتها، من هذا المنظور

فالمعارض فعل سلبي في أغلب حالاته، يقذف الفاعل في بحر التوترات، بواسطة العراقيل التي يخلقها بفعله، المنسوجة ضمن برنامجه السردي .

غالباً ما تكون الشّخصية المعارضة هي سيرورة الفاعل المضاد في رحلتها لتتبع الذات الفاعلة مشكلة الصّراع الداخلي، أقصد داخل المسرحية، فالشّخصيات المعارضة هي المصاعب والعراقيل التي تقف في وجه الشّخصية المحورية ذات البرنامج السّردي الرّئيسي، ليس بالضرورة أن تكون الشّخصية المعارضة مؤنسنة، فقد تكون موضوعاً ثيمياً كالجهل أو الفقر، أو دوراً ثيمياً كالبحار، أو رئيس دائرة أو قائد الشرطة ...الخ. إنّ جميع ما يحول دون تحقيق رغبة البطل، ويسعى إلى الزّج به في دائرة الاستسلام والتهميش تقع ضمن خانة الشخصيات المعارضة، حيث تسعى الشخصيات المعارضة إلى الاتصال بموضوع قيمي عن طريق سعيها الحثيث في انفصال الذات الفاعلة عن الموضوع . وقد تؤدي مجموعة من الشّخصيات دوراً عاملياً واحداً يقع في خانة المعارض / المساعد كما سيمرُّ معنا، كذلك تؤدي شخصية واحدة مجموعة من الأدوار، حيث تتلقى تحريكاً من طرف المرسل لتنتقل من ذات مساعدة إلى ذات معارضة أو بالعكس، وترتفع إلى محور الإبلاغ، وتؤدي دور المرسل أو الفاعل أو...الخ، مروراً بمرحلة الأهلية للشخصية إلى مرحلة الإنجاز ضمن مسار سردي معين .

ففي مسرحية مصطفى صمودي " الشمطب " نجد الكاتب يضع الشمطب عائقاً أمام أهل القرية، يأكل المحاصيل الزراعية، وسنابل القمح، وثمر الشجر ليتابع برنامجه في أكل مؤونة البيت، يلتمس القارئ في هذا الحيوان الشخصية المعارضة الأولى في المسرحية:

أبو ديب: خيراً يا جار ؟ ..

الجار: الشمطب (يا أبو ديب) .. دخل بيتي .. وأكل مؤونة أطفالي ..

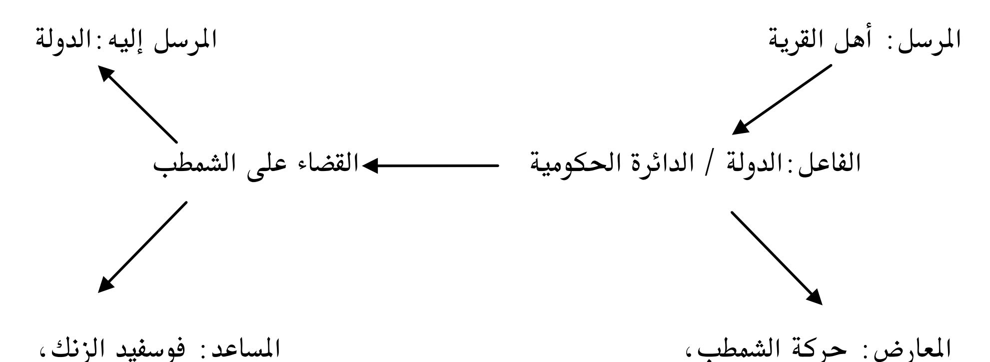
أبو ديب: الله أكبر حتى البيوت دخلها الشمطب وأكل المُؤن فيها ؟!!

الجار: آه .. لو استطيع أن أصف لك مدى الرعب الذي أحدثه لأطفالي عندما

رأوه .. الصــغير تخشّــب مــن البكــاء والكــبير انحلــت ركبتــاه .. وأم الأولاد أُغمي عليها "صفرنت " ...

أبو ديب: يا جاري العزيز ...هذا ليس حشرة إنّه آفة ..بلاء والعياذ بالله..اليوم داهم الشمطب بيتك ..وغداً يداهم بيوتنا جميعاً إن لم نجد للأمر حلاًّ.يجب أن نقــوم بجولــة ســريعة علــى المتضــررين لنــذهب معــاً إلى الجهــات المســؤولة العليا لنشرح لها مصابنا .. .[1]

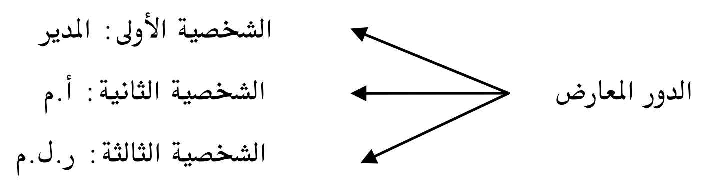
بتطور الأحداث تنشأ دائرة حكومية لمكافحة الشمطب، ويتم القضاء عليه بواسطة فوسفيد الزنك:



لا تلبث الدائرة نفسها، بموظفيها أن تصبح في خانة المعارضة، فهم يستغلون الفلاحين في بيع دواء مكافحة الشّمطب . نستطيع إحصاء الشّخصيات المعارضة، المتسلِّمة زمام الحكم في الدائرة؛ وهم (المدير وأمين المستودع ورئيس لجنة المبايعات)، لنلاحظ أنّ ثلاث شخصيات قاموا بدور عاملي واحد، وساعدوا في القضاء على الشمطب؛ لأنّ الدائرة تشكّلت خصّيصاً لذلك. وانتهاء الشمطب يعني إغلاق الدائرة، فماذا يفعل المدير ومساعدوه ومن يمثلهم في المجتمع، وقد جنوا

[1] – صمودي، مصطفى: مسرحية " الشمطب يعود من جديد" ، مسرحيات " الشريط "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٧. ص ٨٩، ٩٠ .

من الأموال جرّاء الشمطب ما جعلهم يبنون القصور ؟ لابدَّ أن يستمرَّ المشروع السّردي للمعارض في إطار ثقافي يتداخل مع المسار الأوَّل، إذ عمل المدير وأمين المستودع على خطة تضمن استمرارية فعلهم، فأصدر المدير قراراً، فحواه منح عشرة آلاف ليرة لكل مَنْ يمسك بالشّمطب حيّاً، بحجة وجود بعض الشماطب، ولإجراء تجربة على عيّنة منه لمكافحته،إذ"إنّ التداخل بين المسارين هو تداخل بين إطارين ثقافيين مختلفين من حيث الوجود ومن حيث نمط الاشتغال، الأول كائن والثاني ممكن "[١]، أي محين، وإمكانية أن يكون المسار الثاني تتطلب السيرورة ضمن الإطار المحدّد، لكن بصيغة عمل جديدة تحتاج إلى تأطير الصيرورة والعمل ضمن نطاقها، هذا ما صنعته الشّخصيات المعارضة الثلاث في دورها العاملي:



وضعوا كل شمطب ذكر مع الأنثى في قفص ليفرخ، وبالفعل خلال فترة وجيزة حصلوا على كميات هائلة، إذ فرّخت كل شمطبة عشرة توائم في البطن الواحد بفضل روح الأستروجين:

ر. ل . م: جئت أزف لك البشرى يا أستاذ ... لقد فرّخت كل شمطبة عشرة توائم في البطن الواحد . وأي شماطب يا أستاذ ... هه ((مشيراً إلى كبرها)) كالعجول الصغيرة .

المدير: عظيم ..أحييك.[٢]

إنَّ ملفوظ المعارض رئيس لجنة المبايعات هو تحقق خاص ضمن إستراتيجية العمل / الخطة، وضمن تحققات أخرى ممكنة في تواصلية العمل مع المدير وأمين المستودع للهيمنة على الموضوع، حيث يأخذ تكاثر الشمطب الدور العاملي " الموضوع " الذي يسعى الفاعل المضاد المتمثل في

[١] – بنكراد، سعيد: سيميولوجيا الشخصيات السردية، ص١٨٨.

[٢] – صمودي، مصطفى: مسرحية " الشمطب يعود من جديد"، ص١١٧.

كينونة ثلاثة ذوات إلى إنتاجه، وهو البرنامج السردي المضاد للبرنامج السردي الرئيسي، فالأول يسعى للقضاء على الشمطب، والثاني يسعى إلى تكاثر الشمطب . إنَّ الشخصيات المعارضة في المسرحية تخضع إلى بنية داخلية قائمة على الاتصال الانعكاسي بموضوع الشمطب، أي بعد الشروع بالقضاء على الشمطب، وشبه فنائه. يتحول المعارض إلى الاتصال بالشمطب وتعميره من جديد، فيكون للذوات المعارضة أكثر من مشروع:

الأول: في حالة انفصال عن الموضوع " القضاء على الشمطب " .

والثاني: في حالة اتصال مع الموضوع " العمل على تكاثر الشمطب وإعادة إنتاجه".

إنَّ الوضعية العاملية للمعارضين تؤول الاجتماع (الانفصال) إلى وضعية التقاطع (الاتصال)، إلا أنّ البرنامج السّردي للمعارض في كلا الحالتين يخدم مصالحه، ويهدف إلى إثرائه وإغنائه. استفاد المعارضون في حالة الانفصال " الحالة الأولى " من فوسفيد الزنك، وطريقة بيعه للأهالي واستغلالهم، وفي حالة الاتصال "الحالة الثانية"، استفاد المعارضون من تفريخ الشمطب وبيعه للدولة، واستغلوا مناصبهم في نهب ثروات الدولة. فالمشروع العملي المنجز قائم على فعل انعكاسي من الانفصال إلى الاتصال، وما تبادل الأدوار ذاك إلا لتحقيق فائدة للشخصيات المعارضة وضمان استمرارية المشروع وبنائه.

اقترن قيام مشروع القضاء على الشمطب بقيام مشروع ثانوي أُنجز بديناميكة الحدث، وهو ما استدعى برنامجين أو مسارين سرديين معارضين:

الأول ←موجّه لأهالي القرية وتحطيم اقتصادهم .

الثاني ←موجّه لِما يمثل الدائرة ، ولِما تمثله الدائرة، ويخص السّلطة العليا التي أنشأت الدائرة " الحكومة "، ففي ظل غياب المراقبة " المساعد" شكّل فضاء الدائرة بؤرة الفساد " المعارضة " في المجتمع .

إذا ما نظرنا في طريقة رسم الكاتب لشخصياته التي تقع في الخانة " معارض " فسنجد أنّه انتهج الطريقة غير المباشرة، إذ سمح للشخصية نفسها أن تدل على الأمور التالية:

١ – أفكارها مثل شخصية أمين المستودع.

٢ – مكامنها الداخلية وعواطفها مثل شخصية المدير.

٣ - اتجاهاتها وميولها، أقصد البناء الداخلي للشخصية التي تفكر بالسلب والسرقة، وأيّ نوع آخر من الفساد، ذلك في تتبع حركية الشخصية ضمن المسار السردي الذي تتحرك ضمنه .

أمّا محمد جهاد الكاتب في مسرحية " كركوز وست الحسن "، فقد أراد أن يقول من خلال شخصياته المعارضة، التي أصبحت شخصيات قيادية: إنّه لا سبيلَ إلى الخلاص دون روح الجماعة، ومهما كثرت، فإنَّها في حال عدم التكاتف لن تستطيع أن تستمر . لذا فإنّ مشهد قتل السلطان" عيواظ " على يد قائد الشرطة " بكري "، واتهام كركوز به ما لبث أن ينفضح بخيانة بكري للتاجر حنبوج؛ عندما أراد قتل ابنته الوحيدة " ست الحسن "، فالصراع الذي نشب بينهما هو صراع إيديولوجي عمل على تهميش الشخصيات الانتهازية بتقديمهم للقضاء .

سنحاول رصد سيرورة الشخصيات المعارضة، التي تبدأ مع التاجر الجشع والد " ست الحسن " حنبوج في برنامجه السردي المضاد تماماً للبطل " كركوز " الذي أراد الزواج من ست الحسن ، فعمل على إبعاده عنها وعن المدينة، إذ أراد ألف ليرة ذهبية مهراً لابنته" ست الحسن"، الأمر الذي أجبر كركوز على السفر إلى جزيرة القرود للحصول على المال، أصبح كركوز في حالة انفصال عن الموضوع " ست الحسن "، كانت الأهلية الأولية المتاحة لفعله اللامنجز "حركة البطل" هي رأي والدها، الذي يعدُّ إسقاطاً أولياً على حركة الفاعل المضاد، يظهر من طلب المعارض حنبوج في تغيير الفضاء — فضاء كركوز " الرحيل عن المدينة "، وانتقاله إلى حيث يستطيع جمع المال – والانتقال إلى فضاء جديد. إنّ هذا الأخير يشتغل كفاعل مضاد في إبعاد الفاعل الرئيسي، والتقرب من موضوعه "ست الحسن":

حنبوج: ألف ليرة ذهبية ، تسعمئة وتسع وتسعون ليرة غير مقبولة ! !...

حنبوج: ... أقول له أحضر المهر الآن وخذ ست الحسن الآن ! كلام واضح ...[١]

قبل أن يودع الفاعل كركوز حبيبته يلتقي بكري متنكراً في هيئة رجل عجوز، ليسرق مال التاجر حنبوج، ويتَّهم كركوز بذلك، ويستطيع بكري إقناع أهل المدينة أنّ كركوز لصٌ يستحق العقاب .

بكري: كنت عند الشاطئ أشم هواء الليل النقي، رغم برودته

---

[١] – الكاتب، محمد جهاد: مسرحية " كركوز وست الحسن "، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠، ص٨ .

ورأيت كركوز في الظلام يحمل الصندوق . استوقفته،

سألته عنه... فقال لي ضاحكاً هذا مهر ست الحسن .

سأعود بعد أيام قليلة لأدفع لحنبوج مهر ابنته من ماله ...

ثم صعد المركب المبحر .[1]

تتحرك شخصية بكري المعارضة إلى مستوى أعمق ليصبح فاعلاً، ويقدم المال المسروق مهراً لست الحسن ويتزوجها في ظل غياب المعارض لإنجاز فعله، وكثرة المساعدين، ومنهم حنبوج والد "ست الحسن" الذي يغريه المال كثيراً. بعد عشر سنوات يعود الفاعل الحقيقي كركوز، ويعود بكري إلى موضعه في خانة المعارض إزاء وجود كركوز، إلّا أنّ المعارضين اشتدَّ ساعدهم، وقوي عودهم وصلب، وتغيرت الأوضاع الاجتماعية التي تتحكم في صيرورة المعارضين، وأصبحت كما هو مبين في الجدول التالي:

الشخصية المعارضة	قبل عشر سنوات	بعد عشر سنوات
بكري ... مع١	حرامي متسوّل، قاطع طرق	قائداً للشرطة
حنبوج مع٢	تاجر، جشع، يبيع ابنته و نفسه من أجل المال .	وزيراً لبيت المال
المدلل مع٣	طفل الغناجة، صبي المطحنة اللقيط	قائد حرس السلطان

يتفق مجرى الأحداث في المسرحية مع خط تحويل المساعدين إلى معارضين، مثل "عيواظ" الفقير المتسامح، حيث يصبح هو السلطان، ويتزوج من الغناجة التي تدور الشبهات حولها، وحول علاقتها السّريّة مع بكري، حتى يزول العامل المساعد تماماً من تركيبة العلاقات العاملية. إنّ وضعية المعارضين تؤطرها علاقة معقدة ومتعدّدة، فكل شخصية تريد القيام بالدور العاملي "معارض"؛ لتصل إلى غرض متمايز عن الشخصية الأخرى، وكل شخصية يحذوها أمل في

[1] – المصدر نفسه، ص٤٧ .

تحقيق غرض من الأغراض الشخصية. سنوضح ذلك بالتحليل عند الوقوف على عمل الشخصية في تعالقها مع باقي الشخصيات. إنّ تركيبة فريق المعارضين في الحالة البدئية مروراً بمرحلة الصراع، ووصولاً إلى مرحلة الجزاء، تعكس تركيبة المجتمع المعاصر بكل ما يحتويه من تناقضات، بغية ولوج الغائية الخاصة بكل ذات في الدور العاملي، ذلك أنّ بنية الشخصية المعارضة قاعدتها إدراك المآرب الشخصية .

لكن ما الدور الغرضي الذي تؤدّيه شخصية كل معارض ؟! سوف نلاحظ في ظلّ تعالق الشّخصية مع غيرها من الشخصيات البنية التحتية التي تؤطر سيرورة الشخصية المعارضة وصيرورتها، بناء على أنَّ الشّخصية لا تفهم وحدها في الدور العاملي، إذ لا بدَّ من بنية عميقة تصل الدور الثيمي بالدور العاملي، هذا يتباين بالغرض الوظيفي للشّخصية، أو الدور الغرضي لها.

مع١ مهيمن على مع٢ ، وقد يكون المهيمن على حنبوج موضوع الجشع، وحب الذات، ومع١ مهيمن على مع٣، والعلاقة بين مع١ ومع٢ تقوم على التبادل في النظام السردي الذي يلعب على المحور الاستبدالي " السّلبي " ، حيث يأخذ مع١ الطاعة من مع٢، وهي طاعة فوقية عكسية، يقدمها مع٢ ضماناً لاستمرارية برنامجه السردي في الحصول على المال، بينما يستطيع مع١ بذكاء حاذق أن يبدو متعالياً، علماً أنَّه قد سرق المال من مع٢، وتزوَّج ابنته " ست الحسن "، ويعزز شيمة الشّر من قبل مع١ المسار السّردي الصّوري، الذي يقع على المحور الأوّل من النموذج العاملي، ضمن ثنائية المرسل / والمرسل إليه، حيث ينقل مع١ إلى مع٢ رسالة سلبية عن كركوز تتضمَّن أن يُمْحى كركوز من خارطة المدينة، ويلغى من الوجود بالفعل، وتقديمَ براهين تثبت أنَّه سارق، فقدّم تفاصيل دقيقة حول الصندوق المسروق، أثبت وجود الصندوق مع كركوز الذي لا علم له بشيء، يلقى الموضوع / الرسالة موافقة من مع١ السلبي، ليتم بذلك إنجاز مشروع كل من المهيمن والمهيمن عليه. مع٢ يفرّط بابنته مع علمه ببراءة كركوز ليكسب المال .

إنَّ العلاقة بين المعارضين هي علاقة مشروطة، مع١ يدفع مع٣ لقتل السلطان "عيواظ " كي يتسلَّم الحكم، ويوهم مع٣ أنّه بفراغه من إنجاز فعله تكون الغناجة ـ موضوع مع٣ ـ بانتظاره ليتزوجها :

بكـــري: ســـأقودك وأنـــت مغمـــض العيـــنين إلى الجنـــة،
أيهـــا العاشـــق الضـــعيف ! وأحقـــق لـــك حلمـــك
الذي تخاف من البوح به .
المدلل: حلم يا سيدي ..حلم !
بكـــري: وأنـــا ســـأحول هـــذا الحلـــم إلى حقيقـــة .. ســـتكون
الغناجة زوجة لك .. ما رأيك ؟!
المـــدلل: ســـيدي هـــات يـــدك أقبلـــها، فأنـــت صـــاحب
الجميـــل... قـــل لـــي مـــاذا علـــيّ أن أفعـــل الآن؟[1]

تتجسّد الأهلية بأفعال كلامية هي بمنزلة الفرضية، وتجسيد الأفعال الكلامية في التّصرف بالحركة ينقل المعارض إلى التحيين المزوج بطابع المواجهة والصراع، وصولاً إلى الغائية وتكشُّف القول بالفعل الذي يمارسه الملفوظ:

المـــدلل: ســـأفعل أي شـــيء مـــن أجـــل (الغناجـــة) ســـأقتلك ..
ســـأقتل ســـيدي لتكـــون الغناجـــة لـــي .. الغناجـــة لـــي
وحـــدي .. ولتـــذهب أنـــت إلى الجحـــيم الأحمـــر ..
(يضـــرب المـــدلل الســـلطان بســـيفه عـــدة ضـــربات فيســـقط
السلطان، ثم تخمد حركته) [2]

يشعر المدلل بالندم، فيقتله بكري ليموت سرّه معه، وليخمد الاضطراب الذي يحتمل أن يشعر به الفاعل المضاد . فالمسرحية تجسد ثنائيات متضادة في مسارها التوليدي السيميائي– أقصد التحليل الوظيفي — وقد أبرزت مدى تشابك الشخصيات في الدور العاملي الواحد " خانة

[1] – الكاتب، محمد جهاد: مسرحية " كركوز وست الحسن "، ص١٠١ .
[2] – الكاتب، محمد جهاد: مسرحية " كركوز وست الحسن "، ص١٣١ .

المعارض "، هذه الثنائيات هي: نجاح / فشل ، وفاء / خيانة، ثوري / انتهازي، وثنائيات عديدة تتبدّى في عالم المسرحية الدلالي .

قدّم الكاتب شخصية " بكري " البطل السلبي، أو الفاعل المضاد بصورة أكثر فاعلية، ومائزة في خانة المعارض، حيث تنشأ أهميتها بالقدرة على رفع العنصر الشخصي – بالحركة والفعل – إلى مستوى معين مدرك للمتلقي، وملموس في تطابق الشخصية مع شخصيات أخرى في الواقع الاجتماعي، وفي إعادة تركيب سلوك الشخصية (الذات الفاعلة المضادة) في النص، نتبيّن إلى أي حدٍّ قدّمت الشّخصية انعكاساً جماليّاً جوهرياً كليّاً للواقع، حيث يسجّل المعارض حضوراً فنيّاً قويّاً كما يلي:

– تغييب كركوز عن البلدة لمدة عشر سنوات .

– اتهامه بسرقة الصندوق، والإشهار بفضحه .

– سرقة ست الحسن بالمال المسروق نفسه .

– تشريد والدة كركوز، وقتل كل مَنْ يمت له بصلة، بطريقة أو بأخرى .

لكنَّ الكاتب بالغ في تقديم شخصية " بكري " كشخصية معارضة / ذات مضادة، حيث ظهرت بأدوار أكثر من الفاعل الرئيسي " كركوز "، وتخطّت دائرة الفعل البروبي الواجب أن تتحدّد ضمنه، بحسب المعيار الوظيفي الذي يؤطّر عمل الشخصية .

نقول أخيراً: إنَّ الشّخصيات المعارضة تُؤدي دوراً أساسيّاً في النّص المسرحي، حيث يثبت الكاتب براعته، ومدى إتقانه لسيرورة الأحداث وصيرورتها، ذلك بحسن استخدامه للشخصية من حيث إعطاء ظهور الشخصية الزمان والمكان المناسبين.

الشّخصيات المساعدة / الذات:

تؤدي الشّخصيّات المساعدة دلالياً مؤازرة ومعونة بمفهوم المصطلح، حيث تقوم بدورها العاملي المسرح في تقديم التّسهيلات للذات / الفاعل؛ ليتم إنجاز برنامجه السردي. تُبنى دراسة الشخصيات المساعدة على مستوى عميق من خلال الفعل، وهو ما يطلق عليه المستوى الدلالي ـ فضلاً عن سيميائية الاسم ـ . والبرنامج السردي للمساعد في وضعية وصلة مع الذات لبلوغ

الموضوع، بغض النظر عن وضعية الفاعل مع الموضوع، وصل، أو فصل، أي ليس بالضرورة أن تكون الغائية إيجابية، فربما لا تكون مؤهلات المساعدين في الترسيمة العاملية سوى فكرة لا تحقق غائية الذات، لكنها تصنّف ضمن خانة المساعدين . نشير إلى أنَّ الشّخصيات المساعدة مثل الشّخصيات المعارضة ليست مؤنسنة دائماً، مثلاً نلاحظ أنَّ الكاتب علي عقلة عرسان في مسرحية " زوار الليل " يجعل المساعد للذات شيئاً مجرداً تارة، كما يجعله محسوساً تارةً أخرى، مثل النبيذ الذي يشربه أحمد خلاصاً له من رؤية مخيفة، حيث يُساعده النبيذ على النسيان، ويخلق له جواً من الراحة:

أحمد: أحس أنني مثله تماماً، إن العالم غامض كالليل، أو ربما كنفس الإنسان. ولكنه ليس أشد غموضاً مني .أحياناً أشعر أنني أشد هولاً من الليل فألجأ إلى الخمر ! ولكنها تزيدني رعباً .[1]

يجعل عرسان من المساعد للذات في المسرحية شيئاً مجازياً، مثل الشمس في إحدى تشظيات دلالاتها، فهي مصدر الحرارة والضوء والنور والجمال ...الخ، يقتبس منها عرسان دلالة البراءة في حوار إحدى شخصياته :

أحمد: عندما تبزغ الشمس فإنّها تضيء وجهي كما تضيء وجه الطفل فأشعر أنّني بريء مثله . هل هذا يكفي كبرهان على البراءة ؟.[2]

تطفح المسرحية بالحديث عن المساعدين غير المؤنسنين، فها هو ذا الليل يشقُّ طريقه في فكر الكاتب ليخلق جو الألفة، والذكرة الجميلة، ويهيئ نفسية الشخصية في بث الأمل واستقطاب قيم مشحونة بدلالات مضمرة في داخل الشخصية، مصدرها الماضي، وتنم على رؤية جوهرية، تأسَّست أثناء الانتقال إلى الليل:

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية" زوار الليل "، الأعمال الكاملة، ج٢، دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٩، ص٨١٤.

[2] – المصدر نفسه، ص٨١٥.

أحمد: ولكن .. فلنعد لليل ـ تكلما عن الليل ـ .. إنّني أنظر من النافذة فيغوص نظري عبر الليل. أحب أن نتحدث عن الليل،هل هو كالبحر ؟ أظنه كالبحر. أحسه في داخلي كالبحر (لمحسن) ماذا يعني الليل بالنسبة لك أنت ؟

محسن: ذكرى .. في الليل كنت أدور حول بيت حبيبتي وكانت تنظر إليّ من النافذة فأقبلها أحياناً .. وفي الليالي المقمرة ابتعد عن البيت ونتبادل الإشارات . ذكريات . كان الليل يسترنا،ولذلك لا يتبادر لذهني عندما تذكره إلا قنديلها المضاء، وأنه ستر .[1]

يبرز في خطاب شخصية محسن دور الليل التحويلي للأفعال، قبل هبوط الليل يكون محسن في وضعية فصلة عن حبيبته (موضوعه)، وفي الأثناء تتغير الحالة البدئية القاتمة إلى إنجاز إيجابي في الغائية، فيلتقي بحبيبته ويقبلها، كل ما يجول في خاطره يصبح قريب المنال بفضل التسهيلات التي يحققها الليل كمساعد زمني عفوي. إنَّ تأمين الغائية الداخلية لشخصية محسن في تحقيق الرغبة في القيام بالمشروع = تعدى الفرضية غير الممكنة إلى وجوب القيام بالفعل، حتى وصلت إلى إنجاز الفعل، وارتبط الخط أو المسار السردي لهذه العملية بالليل كعامل زمني مساعد في إنتاج الذات لرغبتها .

الفرضية ◄────	التحيين ◄────	الغائية
ترقب اندماج محسن مع موضوعه (الحبيبة)	وجود الليل	إيجابية .

ما قبل: ابتعاد الليل" تأخر هبوطه" يؤدي إلى ابتعاد الذات (محسن)عن الموضوع (حبيبته). الذات في وضعية فصلة عن الموضوع .

الأثناء: الاعتماد على الليل. في ظل الليل يترقب محسن رؤية حبيبته وتقبيلها. الذات في وضعية وصلة مع الموضوع .

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية" زوار الليل "، ص٨١٨.

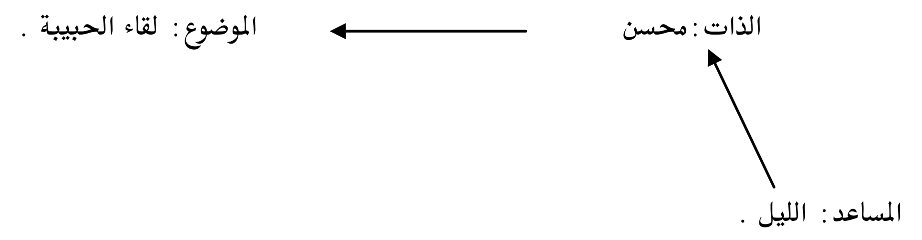
ما بعد: أي الجزاء . في ظل غياب المعارضة يُنفى وجود برنامج مضاد، ويتمتع محسن (الـذات) بلذة إنجاز الموضوع الفرضي.

ترغب الذات في مرحلة ما قبل" قبل وجود المساعد" في حصول الفعل، وفي أثناء وجوده يرى محسن وجوب القيام بالفعل، لتوفر مبررات القيام، وفي مرحلة الجزاء أو ما بعدُ ثَبُتَ للذات القدرة على الإنجاز وفق الترسيمة التالية:

الرغبة في الفعل ←——— وجوب الفعل ←——— القدرة على الفعل

ما قبل وجود المساعد　　أثناء وجود المساعد　　ما بعد: أي النتيجة التي وصل إليه الفاعل / محسن / الذات وهي إيجابية.

برزت العلاقة بين الذات والموضوع القيمي الفرضي والمساعد في المثلث المستقطب من الترسيمة الغريماسية كما في الشكل:



" وهذه الأحداث إنما هي أفعال تتوالى في السياق السردي تبعا لمنطق خاص يحكمها "[1] تبدو علاقة الذات (محسن) بالمساعد (الليل) علاقة شرطية للاتصال بالموضوع، فإذا افترضنا جدلاً أنَّه لا وجود لليل، فهذا يعني بالنسبة إلى محسن أنّه لا لقاء بالحبيبة، ولا ......

فالليل يؤدّي دور المساعد والمرسل في آن واحد، ولا شكّ أنَّ الشّوق دفع محسن بالدرجة الأولى للقاء حبيبته، لكن الباعث الحقيقي لهذا الدفع هو الليل في ستره، فتزامن ظهور الليل مع شوق الذات وحبها في عملية الإبلاغ، فخانة الإرسال بدأت تتَّسع ليكون بذلك الإيعاز المرسل في علاقة مشروطة ومتزامنة مع المساعد .

[1] - حبيلة، الشريف : تحليل الخطاب الأدبي ، عالم الكتب الحديثة، إربد/ الأردن ، ط١، ٢٠١٢، ص١٠٤.

وفي ثنايا المسرحية ثمة شخصية قدمت ولاءَها ومساعدتها لحبيبها أحمد، هي الشخصية الأنثوية هند، فكانت قد حملت منه، وتحت ظروف قاسية وقاهرة رفضت البوح بسره معها . افتضح أمرها للعيان، لمرأى الناس، من دون أن تتلفظ بأنَّه الفاعل خوفاً عليه، هي كتمت سرها، وهو ضعف وعجز عن مساعدتها، على الأقل لموقفها الحاسم أو المصيري تجاهه **العجوز: لم تشأ أن تصرح باسمك .. نعم .. إنها مخلصة ؟ ! (صمت) إنني أعيش معها في مكان واحد .. وأسمع أنينها وشكواها .. لقد حفظت حياتك .. أمّا أنت .** [1]

هذا الأمر ضاق أحمد به صدراً، فجعل الحزن يطرق بابه، في هذه الأثناء يعمد أحمد إلى أن يخلق ظروفاً مساعدة يصرِّح بها، وهي أن يتزوج، لإنقاذ نفسه من مآسيها مما أدّى إلى برنامج مضاد أسهم في جعل الندم يعرقل سيرورة حياته:

العجوز: وبعد ذلك لماذا تزوجت . وكيف تزوجت .. ؟

أحمد: فكرت أن هذا ينسيني .

العجوز: كنت تريد أن تنسى إذن ؟ [2]

إنَّ الذات (أحمد) لا تقوم بالسرد الشفوي فحسب، بل تؤوِّل الملفوظ لما يخدم مصلحتها، فالوقائع والأحداث (الزواج) التي اتبعها أحمد هي قمة التدليل على مساعدته، فكان الزواج مساعداً للذات أحمد في تحقيق موضوعه، وهو النسيان والعودة إلى الحالة الطبيعية قبل الشروع بـ .... ، بفعلته. إذاً شخصيات عرسان المساعدة قد تخلقها الشخصية ذاتها(الزواج)، وقد تكون من عناصر الطبيعة(الليل، الشمس)، وتتحول الشخصية المساعدة إلى معارضة في نفس الوقت كما مر آنفاً.

أمّا ممدوح عدوان في مسرحية " صوت سيدة " فقد خلق من المصادفة المحضة التي هيأها الكاتب من التقاء شخصياته ببعضها مساعدة لذاتين معاً . سوفي تعلَّم العربيّة في القاهرة ويعيش في الغرب، وأمجد سفير في بلده، وبوصول أمجد ونزوله في بلد أوروبية، يلتقي مع سوفي الذي

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية " زوار الليل"، ص٨٢٧.

[2] – المصدر نفسه، ص٨٢٩ .

يجيد العربية، فيخلق لقاؤهما نوعاً من التوازن والارتياح بالنسبة إلى السفير أمجد، وكونه سفيراً يعني أنَّ سوفي سوف يستفاد من سياسته في مجاله الصحفي الذي يعمل به:

أمجد: جميل أن أجد من يتقن العربية فور وصولي إلى هنا

سوفي: أنت جديد هنا .

أمجد: منذ ثلاثة أيام فقط. حتى أنني لم أقدم أوراق اعتمادي بعد . [1]

والفاعل / الذات أمجد في ظروف عمله يحتاج إلى مساعد في رحلته، تعيّن الحكومة " نوال " التي تعمل في الملحق الثقافي مساعدة لأمجد بشكل مباشر، فذات واحدة (أمجد) تتلقى مساعدة من أكثر من شخص(سوفي — نوال)، أي أنَّ ذاتين تقومان بدور عاملي واحد " مساعد "، الأول عفوي وغير مباشر " سوفي "، والثاني مباشر " قصدي " نوال:

أمجد: ولذلك كنت مصراً على أن تصحبني السيدة نوال . معرفتها بالبلد عميقة. ولولاها لما استمتعت لهذه الرحلة (نوال) مهما فعلنا للدكتور أمجد نبقى مقصرين . الحقيقة أننا قضينا معه فترة عمل طيبة حولنا إلى أصدقاء وأهل . [2]

تصرّح نوال في الخطاب السّابق بلذة الرّحلة ومتعتها مع الدّكتور أمجد، وفي الجملة الأخيرة " حولتنا إلى أصدقاء وأهل " نكتشف تشابك الشخصيات الذات والمساعد، وتعالقهما على نحو تكاد علاقة الذات بالمساعد تشكِّل بمفردها قصة مستقلة أو حدثاً مبأراً.

فالفاعل / الذات في علاقة مع المساعد، بغض النظر عن نوع العلاقة،حيث تندمج أفكار الذات والمساعد لإنجاز مشروع قصدي للإبلاغ، وتجاور الذات والمساعد هو تّجاور للإنتاج الدلالي، أقصد التجاور الفكري والمكاني ـ أي طريقة التفكير ـ أو وضع الهدف والسعي وراءه وفق إيديولوجية هاتين الشخصيتين .

[1] – عدوان، ممدوح: مسرحية " صوت سيدة "، ص٦٢٠.

[2] – " المصدر نفسه "، ص٦٤٧ .

لكنَّ انزلاقات النموذج العاملي المتعلِّق بالشخصيات يغير سيرورة الحكاية، حيث يتحول المساعد إلى معارض كما هو الحال مع سوفي، ويؤدي سوفي مهمة المساعد، إلا أنَّه تحت ظروف اجتماعية وطقوس دأب عليها يتحول عن غير قصد أو سابق نية إلى معارض لأمجد، فالتمثال، وزياراته في الأعياد الوطنية، وتقديسه، غيَّروا سيرورة الأحداث جذرياً، فأصبح سوفي عائقاً في وجه أمجد، وكابوساً يتمنى أن يخرج منه، نجد لذلك صداه في مسرود أمجد عندما قدم له سوفي صورته معه، وهما واقفان تحت تمثال كبير، فيوشك أمجد أن يجن:

أمجد: هاتي . أنا سأمزِّقها .

نوال: دكتور أمجد . ألا تستطيع تمالك أعصابك ؟

تصوَّر أن يروك وأنت تمزق صورة تحتوي على تمثال القائد الخالد.

أمجد: " بصوت باكٍ " لم أعد أستطع الاحتمال . أنا إنسان . إنسان لاحتماله حدود . إنني سأفقد أعصابي .[1]

فالذات أو شخصية سوفي واحدة، إلا أنَّ دورها العاملي استبدل في حركية الأحداث، وفي الحالة النهائية، حيث كانت في الحالة البدئية مساعدة وفي الأثناء معارضة، ذلك لشدة إلحاحه على الشيء غير المرغوب فيه من طرف الذات، فهو في الجزاء، أي الحالة التمجيدية، أدى دوره العاملي في خانة المعارض الذاتي للذات، في حين يظن أنَّه مساعد مرغوب فيه، فسارت شخصية سوفي على المثل القائل: " الشيء إذا زاد على حدّه انقلب ضده".

أما في مسرحية " الجرة والقاضي " لفرحان بلبل، فإنَّنا نستطيع تجزيء المساعدين إلى أساسين وثانويين، فثمة شخصيات تكوّن وظائف مستقلة عن الخصوصية التي انبنت عليها الشخصية، مثل " جورج " الذي يؤدِّي مهمة الكتابة في المحكمة كما يرغب القاضي آدم، فهو يسجّل ما يمليه عليه القاضي، إذاً هو مساعد خاص للقاضي في المحكمة، بينما وظيفته الكبرى أو الأعم خدمة الشعب، وإعادة الحقوق إلى أصحابها:

[1] – عدوان، ممدوح: مسرحية " صوت سيدة "، ص٦٥١.

آدم: أكتب ما أمليه عليك يا جورج . أليس موضوع الدعوى جره يا سيدة ماري ؟ [1]

إنَّ الموضوع القيمي هو الجرة في نظر السيدة ماري، بينما يتَّخذ الموضوع أبعاداً أعمق من ذلك في كينونة القاضي . تقدم ماري العون والأدلة للقاضي، ذلك بقولها: إنَّ ألبير هو الذي حطم الجرة، في الوقت نفسه يؤدي القاضي مهمة المساعد في القضاء على ألبير، ليس لأنَّه حطم الجرة، بل لأسباب تشف عنها سيرورة المسرحية، كلاهما (ماري – القاضي) يساعد الآخر في بلوغ الموضوع والقضاء على ألبير، ولكل دافعه الذاتي في ذلك، حيث تدّعي ماري دخول ألبير غرفة ابنتها حواء عنوة، وقيامَه بتحطيم الجرة، بينما تنكر حواء هذا الكلام، وفي إنكارها مساعدة لخلاص ألبير من ورطة كبيرة، وإلا فما الدافع الذي يحرك الشخصية (حواء) لإنكار الواقع أو الفعل:

ماري: سألت ابنتي يا حواء . من كسر الجرة ؟ فقالت: من يجرؤ على هذه الفعلة غيره ؟ وأقسمت لي بحق يوسف ومريم إنه هو .

حواء: أنا لم أقسم بشيء وكل هذا الكلام غير صحيح .

ماري: ألم تقسمي بحق يوسف ومريم .

حواء: لم أفعل . [2]

يظل القاضي مرتبطاً بمقولة العامل (السيدة ماري)، وهو على يقين أنَّ الصوابَ مرتبطٌ بمقولة أخرى تشكِّل عائقاً له، فيأمر مساعده في تسجيل ذلك في المحضر:

آدم: اعترفت . سجّل هذا في المحضر . ألبير هو الذي كسر الجرة .

المستشار: لماذا تريد إلباس التهمة لهذا الشاب يا سيادة القاضي؟ لا تسجل في المحضر إلا أن الفتاة لم تعترف بالوقائع . [3]

---

[1] – بلبل، فرحان: مسرحية " الجرة والقاضي"، الأعمال الكاملة، مج(٤)، دمشق: دار حوران للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٣، ص١٢٨٢.

[2] – بلبل، فرحان: مسرحية " الجرة والقاضي"، ص١٢٨٥.

[3] – المصدر نفسه، ص١٢٨٥.

بينما يتدخل المستشار الذي يعمل بالإجراءات القانونية، ويرفض اتهام آدم لألبير وإلحاق التهمة به، ويجد ألبير أنَّ المستشار هو مساعد له في برنامجه المضاد لبرنـامج القاضـي. لم يكـن برنـامج المستشار في سيرورته لإفشال القاضي ومساعدة ألبير، بقدر ما كان ناجماً عـن محدوديـة السـلطة في الكشف عن الحقيقة، فتعالقت الشّخصيات المساعدة لإنجاز برامج سردية مختلفة، وفرضيات منطلقها استبدال الموضوع بموضوع آخر :

المستشار: كنت تقولين البارحة إنه ألبير.

حواء: كذبت البارحة عندما قلت إنه هو .[1]

يكشف التحليل عن البناء الـداخلي والخـارجي للشخصـيات، حيـث نسـتنتج مـن المقطوعـات الثلاث السابقة ارتكاز الذات في وضعياتها المساعدة على فرضيات تتعلق بداخلية كل شخصية والفرضيات هي:

آ ــ الفرضية الأولى: ف١

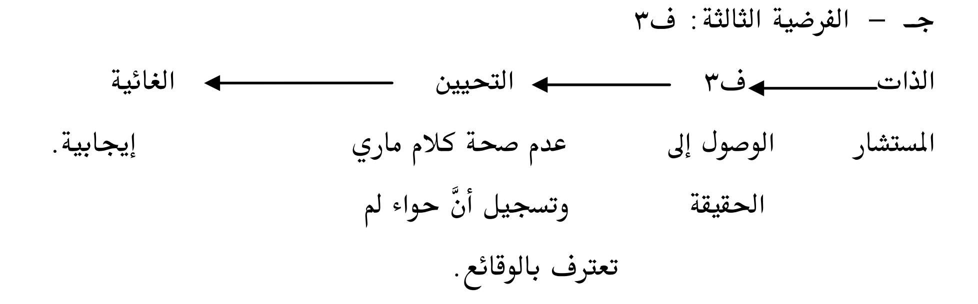
الذات	← ف١	← التحيين	← الغائية
ماري	الحصول على الجرة	اعتراف حواء	سلبية .

ب ــ الفرضية الثانية: ف٢

الذات	← ف١	← التحيين	← الغائية
آدم	إخفاء سره غير المباشر مع حواء وتفادي أمره	كلام ماري شبه الأكيد	سلبية .

(٣) – المصدر نفسه، ص١٢٨٩.

جـ - الفرضية الثالثة: ف٣



إلى هنا مَن المستفيد من الفرضيات الثلاث، ومن الشكل التحييني للذات؟! نلاحظ أنَّ الفرضيتين الأولى والثانية تتسمان بغائية سلبية للبرنامج، تتمثل في عدم الكفاءة، بسبب إضمار موضوع قيمي، بينما تدعم غائية الفرضية الثالثة في حضور مساعد خارجي إضافي يغير مجرى الأحداث في المسرحية، وهو السيد جوزيف، حيث يأتي إلى المحكمة للإدلاء بشهادته، وتنجز شهادته مساعدة لألبير وفق فرضية الذات ألبير:

الذات ←———— الفرضية ←———— التحيين ←———— الغائية

ألبير — براءته — شهادة السيدة جوزيف — إيجابية +

يعود جوزيف من زيارة ابن عمه منتصف الليل، ويمر بحديقة السيدة ماري ويتتبع أثر صاحب الرجل المعوجة، ويكشف عن الشيطان الذي يقف في خانة المساعد:

جوزيف: فلمّا سمعت اليوم بما جرى عند السيدة ماري، نويت أن أكشف عن محطم الجرة الذي قابلته عند أغصان الدالية فتتبعت الأثر الذي تركه هذا الشخص

المستشار: وما هو هذا الأثر ؟

جوزيف: على اليسار أثر لقدم بشرية عادية. وعلى اليمين أثر قدم ضخمة مشوهة مثل قدم الفيل. ويمكن القول إنّها قدم الشيطان[1] .

---

[1] – بلبل، فرحان: مسرحية " الجرة والقاضي"، ص١٢٩٦ .

إنَّ النتيجة التي وصل إليها المساعد في ملاحقة الأثر هو أنّه تبيّن أنَّ الفاعل المضاد هو الـذات في الفرضية الثانية (آدم) القاضي.

يعقوب: هــذه قـدم الشيطان المعـوجّـة .

المستشار: تستحق أن نطردك أسوأ طردة.[1]

وبقدوم السيد جوزيف إلى المحكمة للإدلاء بشهادته ينجز أكبر مساعدة محتملة للجميع، فذات واحدة حقّقت مساعدة بدورها العاملي لذوات متعدّدة ، طبقاً للبرنامج السردي الذي اتبعته.

إنَّ البرنامج السردي الذي حققه جوزيف كونه شخصية مساعدة يتجلّى في الأمور التالية:

١ — مساعدة ألبير في خلاصه من التهمة .

٢ — مساعدة جورج كاتب القاضي آدم في تسلمه زمام حكم المدينة بدلاً من آدم .

٣ — مساعدة يعقوب في استلام منصب الكاتب جورج .

إضافة أنَّ المستشار بجولتـه قـد اسـتفاد مـن شـهادته في تحقيـق فرضـيته الأخـيرة ذات الغائيـة الإيجابية، وساعد حواء في تجاوز فضيحة مؤكدة بعد كشفه الحقيقة:

ماري: إلى المستشار، أنت مفتش عظيم .

ألبير: أنت مستشار نزيه يا سيدي .

حواء: كشفت الحقيقة .

يعقوب: وأنقذت ولدي.

جورج: وعزلت هذا القاضي الفاسد حتى يظل القضاء نزيهاً نظيفاً .

ألبير: (يشير إلى أدم) وهذا المجرم ؟

المستشار: سنعاقبه أشد العقاب حتى يكون عبرة لكل قاض مرتش وضيع .

جورج: هل أحكم عليه باعتباري القاضي الدائم يا صاحب العزة ؟[2]

---

[1] – المصدر نفسه، ص١٢٩٨ .

[2] – بلبل، فرحان: مسرحية " الجرة والقاضي"، ص١٣٠٤.

إلا أنَّ الدور العاملي للمستشار يتحول من مساعد في ظل غياب المال إلى معارض أثناء وجوده، إذ ساعد المستشار جميع الشخصيات بسبب تصرفاته القانونية، فقد كان معارضاً لآدم إلا أنَّه مقابل رشوة مقدارها مائة جولدن ذهبي، يتحرَّك من خانة المعارض لآدم إلى مساعد له،حيث يبقيه على عرش حكمه، ويسمح له باستئناف عمله، كأنّ شيئاً لم يحدث، فالمواقف الأيديولوجية هي ما تؤطِّر الشّخصيات المساعدة، والحوار الذي يدور بين المستشار وآدم يثبت صحة القول:

المستشار: ما رأيك ؟ أتريد أن تعود قاضياً من جديد ؟.

آدم : أريد يا صاحب العزة أريد.

المستشار: إذن؟ (آدم يسرع إلى غرفته ويحضر مالاً ويعطيه للمستشار، والمستشار يشير إليه أن يرسل وراء جورج . آدم يستدعي إليه جورج .

المستشار: يا حضرة الكاتب ؟

جورج: يا حضرة الكاتب ؟

المستشار: ثبت لدينا أن أموركم ممتازة . فإنّ سيادة القاضي آدم رجل شريف ونزيه. الخزائن مضبوطة، والسجلات صحيحة وكل شيء على ما يرام.[1]

إنَّ شخصية المستشار محور مهم من محاور الحدث المسرحي في ظل الحديث عن الشخصيات المساعدة، فقد جعلها الكاتب مجالاً رحباً للدلالة، يطرح من خلالها العديد من الأبعاد السّيميائيّة للشخصية في تغيرها ضمن إطار اجتماعي معين. فالكاتب يرسم رسماً داخلياً في بناء هذه الشخصية، فهو يعي ما يريد، ولا يبدو أنّ غرضه من ذلك يبتعد عن بلورة مجموعة من الأحاسيس، تكون شخصية المستشار مؤطراً لها فيما بعد، وفي دلالة الاسم " المستشار " تكمن السلطة المتحكمة والمتسلطة، المتغيرة مع الظروف الاقتصادية التي تخدم الخاص في ظل وجود

---

[1] – بلبل، فرحان: مسرحية" الجرة والقاضي"، ص١٣٠٦ .

العام، فالشخصيات المساعدة في النص على الرغم من اختلاف طباعهم وأدوارهم تلتقي كلها عند نقطة إبراز الشعور الخاص، مؤطّرة برؤى انبثقت من جمة الأفكار والمعتقدات التي آمنت بها، وحاولت الحفاظ عليها، سواء أكان ذلك جهراً أم من وراء حجاب.

سيميائيّة الأسماء:

الشّخصيات المسرحية برمتها هي (كائنات ورقية)، أسماء على ورق، لكنَّها تتمثل بحضور طاغٍ للمحسوس الذي يريده الكاتب من شخصية دون أخرى. ثمة أمور عدة تميّز الشّخصية من غيرها، ربما يكون من أول وأهم هذه الأمور هو إعطاء الشّخصية اسماً تُعرف به "إنّ الاسم تمييز وتفضيل، فأن تسمي معناه أن تميز هذا عن(كذا) ذاك، وأن تمنح شخصية اسماً، وتحرم أخرى من هذا الاسم معناه تفضيل الأولى على الثانية "[1]. تبلغ الشخصية وظيفتها من خلال ما حمّلت به من رؤى الكاتب بدءاً من الاسم، فتتحرّك الشّخصية سلباً أو إيجاباً ضمن وسم الكاتب لها، الذي يملك تصورات مسبقة عنها؛ لأنَّه خالق الشخصية، من هذه الأخيرة ينطلق الكاتب لمنح الشخصية وسماً لها، حيث يجد في الاسم مسرحاً لسير حركية الشخصية. إنَّ اختيار الكاتب لاسم معين في المسرحية مثل (ثائر، سكينة، عبد الودود، جواد ...الخ) لم يكن عبثاً، أو هو وليد المصادفة على الأغلب، لما للتسمية من سمات ودلالات تنتشر آثارها في أجواء النص العام للمسرحية، فاختيار الكاتب للاسم من فعله الإشارة إلى الدلالة التي وضع هذا الكاتب الاسم من أجلها . كان الجاحظ في كتابه الحيوان قد تحدث في غير موضع عن دلالات الاسم وسماته، يقول الجاحظ في أحد هذه المواضع " وكان الرجل إذا ولد له ذكر خرج يتعرض لزجر الطير والفأل، فإن سمع إنساناً يقول حجراً، أو رأى حجراً سمّى ابنه به، وتفاءل فيه الشّدة والصّلابة والبقاء والصّبر (.....) وكذلك إن سمع إنساناً يقول ذئباً أو رأى ذئباً، تأول فيه الفطن والخب والمكر والكسب "[2]، ذلك لأنَّ الاسم ـ في التراث العربي ـ يَدلُّ على صفة المسمّى، فالشّخصية

---

[1] — بنكراد، سعيد: سيميولوجيا الشخصيات السردية، ص١٣٩.

[2] — الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الجزء الأول، مكتبة الأسرة، د.ط، ٢٠٠٤، ص٣٢٤ .

في المسرحية تتحرّك وفقاً لهذا الاسم الموسومة به، فهو يعلن عن الشّخص الذي يحمله، من خلال إلصاق صفة ثابتة به أو إسناد مكانة مميَّزة له، وهذه الصّفة تُدخِل المسمّى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في الوصول إلى الموضوع الموكّل في الوصل إليه، إلا أنّ القراءة في حفرياتها للتنقيب ـ بما يخص دلالة الاسم ـ وجدت أسماء مفارقة في عملها في النص المسرحي لما سميت به، كما عثرت القراءة على أسماء مثل " الرجل، المرأة " لا علاقة لهذه الأسماء في وظيفة الشّخصية، إذ غابت دلالة الاسم في النص . بناء على نتائج القراءة آثرت إدراج سيميائيّة الاسم في الأنواع الثلاثة التالية:

١- سيميائية الاسم التطابقية .

٢- سيميائية الاسم التخالفية .

٣- سيميائية الاسم في الدرجة صفر .

سنتناول بالتحليل ما يؤكّد ذلك، مقتبسين من النصوص المسرحية السّورية أمثلة لما أتينا به من تنظير.

١- سيميائيّة الاسم التطابقية:

إذا أخذنا شخصية فاروق في مسرحية " يوم من زماننا " على سبيل المثال لا الحصر، هذه الشخصية تبعاً لهذا الاسم " فاروق " نجدها قد أخذت وظيفتها جرّاء الاسم اللصيق بها، الذي يؤدي دور الصفة. بالعودة إلى القاموس المحيط نجد أنَّ معنى فاروق محدَّد بذات الكلمة " فَرَقَ بينهما فَرْقاً وفُرْقاناً بالضم: فَصَلَ (....) والملائكة تنزل بالفَرْقِ بين الحق والباطل (...) والفاروق عمر بن الخطاب، (.........)، لأنّه فَرَقَ بين الحق والباطل، أو أظهر الإسلام بمكة فَفَرَقَ بين الإيمان والكفر "[1]، فعلاقة الاسم بدلالته غير خافية،" فاروق " اسم علم هو دليل لغوي، له أبعاد لغوية تتّحد معجمياً . إنَّ أبعاده اللّغويّة تساهم في رسم السيرورة الدلالية للمسمّى/الشّخصية في المسرحية. أسقط الكاتب صفة الخليفة عمر التي اشتهر بها على اسم شخصيته المحورية في المسرحية تحسباً منه في أن يحمل الاسم مدلول هذه الصفة، فالفاروق هو الذي يفصل بين الحق

---

[1] ـ الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مادة فرق، ص ٩١٦,٩١٧ .

والباطل، وفي المسرحية جعل ونوس من شخصية هذا المثقف الذي أعطاه اسم " فـاروق " مركـزاً محورياً لينهض بالمهمة التي وكلت إليه جرّاء الاسم/ الصّفة، فهو يقـوم بـدوره، ويتحـرَّك ضـمن المسـار السـردي بنـاءً علـى هـذا الاسـم لكونـه علامـةً اكتشـافية ـ سـيميائيّة ـ للشخصـية في ديناميكيتها، لتؤدّي التسمية وظيفة تعيينية تكتشف الذات الفاعلة؛ لأنّ " اكتشاف التسمية هـو اكتشاف للعالم وكيفية انتظام الذات في حركته؛ لأنّ الموجـودات جميعـاً ليسـت سـوى علامـات تترابط طبقاً لهـذا النظـام كمـا في رأي رولان بـارت " [1]، وإعطـاء الشخصـية اسمـاً هـو بمنزلـة إعطائها هوية تعريفية لما ستقوم به الشّخصية، واسم " فاروق " هو شعار دال على الهويـة الـتي تنتمي إليه شخصيته في إطار سوسيو ــ ثقـافي معـين تفرضـه الحيـاة الاجتماعيـة، حيـث يقـدّم للمتلقي سيرة وصفية /ذاتية للشّخصية التي يتعامل معها ضمن النَّص، لاستمرارية تفاعل القـارئ مع النص، وتواصله مع عمل الشخصية، فالمسرحية تكتنز بالصور والمواقـف السـوداوية المغلقـة، التي ينبغي على فاروق إظهارها، أو استئصالها ليشفي غليل القارئ، ذلك في تجلّي العلاقة بـين رمزية الاسم والإيحاء الجمالي في بنينته ـ بناء الاسم ـ.

يسعى فاروق جاهداً إلى القضاء على الفساد المتمثِّل في بيـت السّـت فـدوى، حيـث يبـيّن للمـدير وأعوانه أنَّ ما قامت به الفتيات (ميسون القاضي وهيفـاء معـلا) هـو باطـل، وحـاول إصـلاحه، وتبيان الحق بذهابه إلى الشّيخ ثم إلى مدير المنطقة .....

فاروق: أمر مُرَوَّع يا حضرة المدير. يجب أن تفتح تحقيقاً على الفور

المدير: هل مررت بالمراحيض ؟

فاروق: انتقلت المراحيض إلى الصفوف .

---

[1] ـ الخضراوي، محمد أحمد: سيميائية التسمية (قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء)، مجلة الفكر العربي المعاصر، في البدء كانت اللغة ع (١٠٤ ، ١٠٥)، بيروت، ١٩٨٨، ص٧٨.

المــدير: أنــا مــريض ولا احتمــل الخضــات .أهنــاك كتابــات في الصــفوف أيضــا ؟

فــاروق: بــل أقــوال صــريحة واعترافــات مرعبــة . يــا فــاطر الســموات والأرض..

ما سمعته زلزل كياني .أطلب يا حضرة المدير أن تبدأ التحقيق على الفور . [1]

إنَّ الاسم ـ فاروق ـ دليل اجتماعي، تقيَّد به الكاتب بالشفرة الاجتماعية المرتكزة على قواعد التَّسمية المؤطّرة في المجتمع، " ولئن كان الاسم يشكِّل ظاهرة اجتماعية، فإنه سمة من سمات التفرد INDIVIDUATION تسهم في إسقاط قناع الشخصية وبلورة تجلياتها الدلالية "[2]. أخذ اسم فاروق على عاتقه مهمة التدليل عن الذاتية الفردانية للشخصية، فكان الاسم هو العنصر الأوّل من مميزات الشخصية، انطلاقاً من أنَّ الأسماء هي بروتوكولات للشخصيات المسماة، والبروتوكولات تعمل على ضبط موقع الشّخصية وحركتها في المجتمع المتواجدة فيه، حتى تحقّق التواصل بين الشخصيات الأخرى. هذا الأمر المروِّع والخطير الذي اكتشفه فاروق جعله نافد الصبر، فطلب من المدير أن يفتح تحقيقاً على الفور، غير آبهٍ للعائلة التي تنتمي إليها الفتاة، ولا للمركز الذي يحتله والدها في الدولة، ولم يتوقف فاروق عن مطلبه على الرغم من ردّ فعل المدير المعارض للأمر، فقد كان المدير ـ برأيه ـ مشغولاً بما هو أهم وأخطر من وصول الدّعارة العلانية إلى المدرسة، وعدّ هذه الحادثة عرضية لا تتطلّب إشغال الفكر فيها، لكنَّ فاروق لم يدعْهُ ضميرُه واقفاً مكتوف الأيدي، وهو يرى الانحلال قد وصل إلى الطالبات في المدرسة:

المــدير: إننــا نحقــق في قضــية أخطــر. واللامبــالاة هــي نــوع من التواطؤ .

فاروق: هل تهدّدني ؟

المــدير: بــل أنبهــك إلى المزالــق الــتي يــدفعك إليهــا العنــاد .

فاروق: إني مصرّ على متابعة الموضوع .

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا "، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥، ص٦.

[2] – ابن مالك، رشيد: السيميائيات السردية، ص١٣٩ .

المدير: تابعه إذن خارج المدرسة .

فاروق: ليكن، لا بدَّ أن يكون في هذا الحي مَنْ تثور حميته،

ويقف في وجه هذا الانحلال المرعب . [1]

يقدم ونوس شخصية فاروق ـ وهي الشخصية المحورية في المسرحية ـ من خلال صفة من صفاتها التي تلازمها طيلة تحركها عبر فضاء المسرحية، حتى إنَّ الصفة اللصيقة بالاسم "فاروق" تطغى على الاسم ذاته، فيتحرّك فاروق في المسرحية بناء على الاسم الذي يحمل صفة المسمّى، ويصبح دال فاروق المسمّى مميّزاً للشخصية من الصفة– دلالة الاسم– صفة الاسم فاروق، حتى ليتخيل للقارىء أنَّ شخصية فاروق أثناء تحركها تتحرَّك وفق الصفة المنبثقة من الاسم، فتهمّش الشّخصية أو تغيب ليفسح المجال للصفة كي تقوم بمهمة الإبلاغ، كون الصفة تحديداً لدال الفاروق، أي مدلول الاسم، وتُدرَكُ الصفة بأفعال وتصرفات المسمّى، الأمر الذي يحثُّنا أن نبحث عن مدلولات الاسم / الصفة في المسرحية وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى؛ لأنَّ الصفة نسبة إلى ما سبق، سوف تتحول إلى قرينة بالنسبة إلى الاسم / المسمّى؛ لأنَّ " الاسم بوصفه هيئة متكلمة، يعلن عن حامله بالمكانة التي يخصصها له والصفات التي يسندها له " [2].

هذا ما فعله ونوس في تقديم شخصيته المحورية على امتداد تحركها في المسرحية، فكان الاسم تمييزاً للذات من مثيلاتها في النوع والجنس، لكنَّ الصّفة كما تبيّنَ هي تخصيصٌ ووسمٌ للذات بعلاماتٍ محسوسة. لا يركز الكاتب كثيراً على الصفات الخارجية لشخصية فاروق عند رسمه لهذه الشخصية، باستثناء وصفه بأنَّه شابٌ أنيق، حادّ المزاج؛ لأنَّ ونوساً يريد بلورة مجموعة من الأحاسيس والقيم تكون شخصية فاروق مؤطّراً لها؛ لذا نلمح أنّ الكاتب بين طيّات المسرحية يتحدَّث عن هذه الشّخصية من خلال مونولوج داخلي كاشفاً عن ملامح ذاته الباطنية، ففاروق موظف حكومي، يعاني ما يعانيه الموظف من تدني الرواتب الذي لا يكفي لسدِّ حاجته وحاجة أسرته، مع ذلك جعله ونوس محافظاً على الاسم، فهو على استعداد أن يبذل من جهد

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا "، ص١٥ .

[2] – ابن مالك، رشيد: السيميائيات السردية، ص١٣٩.

وإسراف، ومشقة وعناء ما استطاع لبلوغ برنامجه السّردي الذي تحتّم عليه إنجازه مسبقاً، فشخصية فاروق الإنسان المثقف الذي عاش حالة من الإحباط، تضعنا أمام مساءلة الحياة، وشكل الحياة التي نعيشها، يضع الكاتب المثقف عامة أمام مشكلة العصر ويطلب منه التَّغيير، والتعديل والتّحسين، ويحاول فاروق جاهداً تغيير الواقع في ظروف يغيب فيها الضّمير الحي (المساعدين)، ويبقى مؤشر النّجاح والإخفاق مرهوناً بتطور الحدث، وتكالب الهموم الفكرية، وأشكال العلاقات وسلوكها، الأمر الذي عزّى فاروق نفسه به، فلجأ إلى الشّيخ متولي، وهو على ثقة كبيرة أنّه سوف يساعده، ويأخذ بيده في المضي قدما في القضاء على الفساد والمنكر:

فاروق: أريد أن أسألك يا شيخ .. هل يجوز أن يسكت المرء على المنكر؟

الشيخ متولي: معاذ الله ... كيف يجوز السكوت ، والرسول (ص) قال :" من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، و إن لم يستطع فبلسانه، وأن لم يستطع فبقلبه وهو أضعف الإيمان " اللهم قوّنا وقدّرنا على محاربة المنكر باليد واللسان والقلب جميعاً.

فاروق: إذن هذا هو وقتك يا شيخ . إني استنجد بمروءتك ودينك. [1]

يضغط ونوس على الذات الفاعلة لإنجاز فعلها، فيسير "فاروق" على محور الرغبة، قاطعاً محور الصّراع الأول، مصطدماً بمحور صراع السّلطة الدينية المتمثّلة بشخصيّة الشّيخ، فيواجه العقبات وحيداً، لا مناصر له يعينه في إنجاز مشروعه، فلا يستطيع الاتصال بموضوع القيمة؛ لأنَّ الشّيخ رفض مساعدته بعنف. جعل ونوس شخصية الشّيخ تنتظم مع شخصية المعارض الأول وهو المدير، فتآلبت الوحدتان المعارضتان لإفشال البرنامج السردي .

قد يقع القارئ في حيرة من أمره أثناء تحليل اسم فاروق بالنسبة إلى اسم آخر في المسرحية، وهو الشّيخ، فكيف يكون الشّيخ الذي يحمل معنى التبجيل، ويفترض أن يحكم بالعدل ويبيّن الحق، من المناصرين للسّت فدوى، والمدافعين عنها ؟! والشّيخ هو الرجل الوقور، العاقل والمتّزن والمتأمّل ذو التّفكير المتّئد، وقد هاجم فاروقاً ونعته بالقذف، الجواب بسيط، تنتمي شخصية

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا"، ص٢٢.

الشيخ إلى النوع الثاني ـ التخالفية ـ من سيميائيّة الاسم، لم تكن شخصية الشّيخ أيضاً عن عبث، فقد أتى بها ونوس عن قصد؛ لأنَّه يريد أن يفضح السّلطة الدينية، فالفساد عمّ المجتمع، إذ انطلق من المدرسة منارة العلم إلى الجوامع ملتقى أهل الدّين حتى طال السّلطة ... مدير المنطقة، \المؤسسة السّلطوية \، أراد ونوس أن يعرّي الواقع ويفضحه من خلال شخصية الشّيخ الذي قبل رشوة السّت فدوى " قوادة الحي " فأثنى على عملها . إلى هنا هل يستسلم فاروق وينسى ما حصل، أم يحافظ على مدلولية الاسم " فاروق " ؟! نلاحظ أنَّ الكاتب يجعله في أشدِّ الإلحاح على متابعة الموضوع، ليبلغ التأزم الدلالي من وجود الصور السوداوية الدلالية ذروته في المقطع التالي، حيث يلتقي فاروق مع مدير المنطقة (والد ميسون)، ويقصُّ عليه الأحداث، إذ يخبرُه مدير المنطقة بأنَّ ابنتَه " ميسون "صديقة زوجته، تعرَّفت عليها في بيت السّت فدوى، يصعق فاروق، ويخرج كالممسوس :

مدير المنطقة: إنهما تلتقيان عند السِّت فدوى . وهي تقول لي إنّ زوجتك هي الوحيدة التي استحقَّت صداقتها.

فاروق: ماذا تقول! يا فاطر السّموات والأرض، زوجتي عند السّت فدوى ؟

مدير المنطقة: والسّت فدوى هي الأخرى تحب زوجتك كثيراً وتدلّلها. ....[1]

إنّ الحركة السيميائيّة للشخصية، ومرورها بالأدوار الرمزية الثلاثة، يمكن تعليله بحسب الموضوع الذي أُسنِد إلى فاروق بلوغه، والذي امتدَّ على طول المسرحية. يقول الخضراوي في هذا الصدد: " الاسم لا يحيل إلى الشيء مجرد إحالة، لا يشير إليه ليعيّنه فحسب، وإنّما يفكّكه ويعيد صوغه، ويضفي عليه عبر المجازات صوراً هي ليست له"[2]، فالاسم لم ُيحِل إلى شخصية فاروق إحالة فحسب، بل عمد إلى عملية تركيب للشخصية في قالب الاسم وفق تفكيك أعماله، فالمسرحية هي حكاية بناها ونوس على طريقة أخبار، أُنجزت بشكل تتابعي، مع تغيير نمطية المعارضين، وإبقاء شخصية فاروق محافظة على اسمها؛ لأنَّ الاسم " فاروق " يتضمَّن البرنامج

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا "، ص٣٨.

[2] – الخضراوي، محمد أحمد: سيميائية التسمية (قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء)، ص٧٢ .

السردي الذي يستوعب أفعاله، فبقيت الشّخصية امتداداً وتوسعاً لهذا الاسم في أصعب ظروفها، حتى بعد أن تأكَّدَ أنَّ زوجتَه تذهب إلى بيت السّت فدوى، مروّحة ـ مدافعة ـ عن نفسها وعنه بأنَّها تريد مساعدته في مصروف البيت، فإذا بها تنتقل من غير سابق نية من مساعدة لفاروق إلى معارضة له.

صوّر الكاتب صراع فاروق / صراع الشّخصية مع ذاتها، ومع المحيط، فتيقّن فاروق أخيراً أنَّ كل ما في المجتمع إلى فساد، ومع ذلك نلاحظ أنَّ الكاتب يبقي على هذه الشخصية ملتزمة بالاسم، من خلال النهاية الفاجعة التي تلخص ذلك:

فاروق: لم يعد لي زمان، ولم يعد لي مكان . ما اكتشفته في المدرسة والجامع والشّارع والمديريّة وبيت السّت فدوى، لم يترك لي في هذا العالم جحراً صغيراً أتطوّى فيه .إني وحيد وضائع .

فاروق: سقط النقاب عن وجه هذا العالم فبدا دميماً ، مشروم الشفتين ، يا الله ما أبشع وجهه . !غريب ... كل شيء غريب ، ولم يبق لي إلا الرحيل .

فاروق: الموت ولا التّعريص مع دولة هذه الأيام. [1]

نستنتج أنَّ هذه الشخصية جعلها ونوس تلبي غرضه من المسرحية، بدءاً من التسمية التي ألصقها بها " فاروق"، وإن لم تستطيع هذه الشخصية الوصول إلى ما تصبو إليه بسبب غياب المساعدين، وكثرة المعارضين، السّبب الذي حال دون تحقيق هدفه، ومع ذلك فقد أبقى ونوس هذه الشّخصية محافظة على دلالة الاسم الذي تحمله،" فالأسماء مع هذا تعتبر (كذا) أساساً للبنية اللّغوية؛ لأنّها الأساس الذي تنحدر منه الأفعال وتنحت منه الاشتقاقات، فهي الجذور التي تنبجس منها الأفعال أي رموز الحركية والدينامية لدى الأحياء "[2]، انطلاقاً من هذه المقولة نجد أنّ الكاتب "سعد الله ونوس" قد وضع نهاية فاجعة حلاً للمعاناة، معاناة الإنسان الشريف "فاروق " الذي يحمل صفات الإنسان المثقف الواعي صاحب المبادئ والقيم . وكان

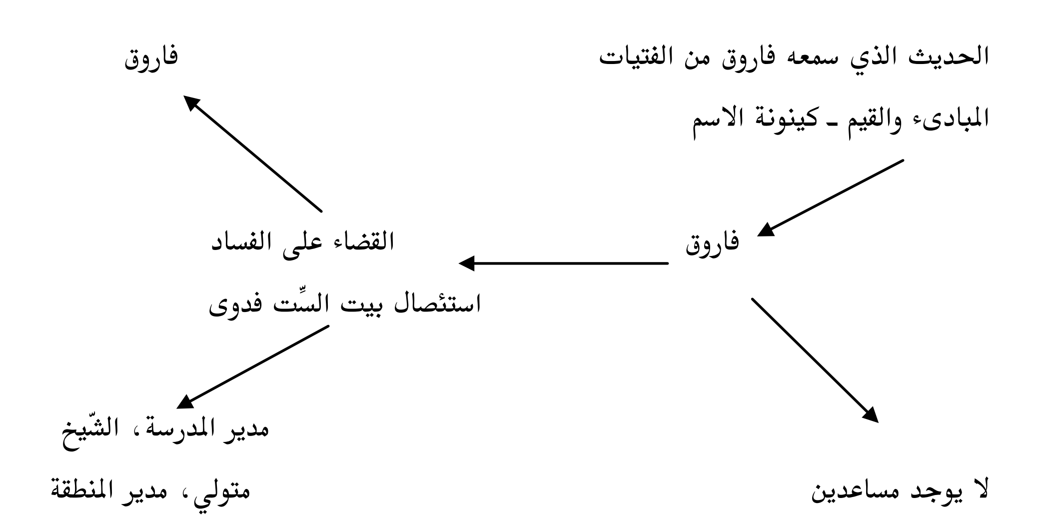
---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا"، ص٥٦، ٥٧، ٥٩ .

[2] – الخضراوي، محمد أحمد: " سيميائية التسمية "، ص٧٧ .

الحل على لسانه " الموت ولا التعريض مع دولة هذه الأيـام "، إن لم يسـتطع فـاروق أن يقضـي على الفساد حرصاً على مدلولية الاسم فالموت أولى في هذه الأثناء .

يمكننا وضع شخصية فاروق ضمن النموذج العاملي الذي ابتدعه غريمـاس، لنتبـيّن عـالم المعنـى الذي اصطنعه الاسم تزامناً مع بقية الشخصيات التي أدَّت أدوارهـا في المسـرحية بشـكل يتنـافى مع برنامجه السردي وفق الترسيمة التالية:



أخلصت غالبية الأسماء في الفن المسرحي للشّكل الظـاهري للتّسـمية في المسـرح مـن جهـة، ومـن جهة ثانية فـإنّ الاسـم الكـائن للشخصـية في المسـرحية السياسـية وضـع لبنـة أسـاس في البنيـة الرمزية، فالمتلقي يميّز عمـل الشّخصـية مـن غيرهـا مـن خـلال الاسـم الـذي يـدخل في التنظـيم التركيبي للشّخصية، فكان فاروق، المسمّى / الصفة / الاسم رمز الطليعـة الثوريـة الرافضـة للـذل والفساد، الرافضة للواقع المرير الذي يعيشه، وتعيشه الأمـة في ظـل السّـلطة الدينيـة، والتربويـة التعليمية، والسّياسية، فالشّخصية كانت مثالاً للاسم، مثالاً للشّخصية الوطنية، وقِس على ذلـك من أسماء الشخصيات في غالبية المسرحيات السّورية، فمثلا شخصية " سكينة " في مسرحية "لا ترهب حد السيف " للكاتب "فرحان بلبل"، يوحي الاسم لدلالة معينـة، يـوحي بهـا للمسـمّى/ الشخصية التي تساعد في رسم البرنامج السّردي في سيرورة المسرحية . إنَّ اسم سكينة يـوحي إلى

أنَّ المسمّى يتَّسم بالسكينة والهدوء، والتواضع، والوقار والهيبة، هذه الوحدات الدلالية أو السمات تتّبع الشخصية، وقد لحقت بالشخصية من الاسم المعطى لها، من منطلق أن الأسماء هي علامات سيميائية، ولهذه العلامات وظائف فنيّة تندرج ضمن تكامل العمل المسرحي، جاء في القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان: " تتحقّق الوظيفة القيمية للشخصية من خلال وسمها . وإنَّ هذا الوسم ليبدأ أول ما يبدأ مع اختيار الاسم الذي يعلن غالباً عن الخواص التي تنسب إليه"[1].

" سكينة " هي زوجة عباد، تحملت مع زوجها الفقر المدقع، وتسير شخصيتها في المسرحية تبعاً للاسم، فهي مع زوجها في السّراء والضّراء، تشرّدت مع عباد في الأراضي، وقبلت أن تنام معه في أي مأوى يضمهما، وتبحث مع زوجها عن السعادة التي تبتعد عنهما كلما حاولا الاقتراب منها، كما أنّها خاضعة ومستكينة لوضعها معه، نجدها تصف مبيتها مع زوجها، متحدثة عن الشّقاء / خيبة الأمل الذي لحقهما، يقول الكاتب على لسانها:

سكينة: هذه نومة ؟ الكلاب أحسن منّا . تفتش عن مأوى لها وتنام . صحيح أن بيتنا كان صغيراً وفقيراً، لكنه بيت يأوينا في الليل. آه كله من أستاذك، ذلك العجوز الأصلع . كنت أعلم أنه يجرك إلى الشقاء والخيبة، يحدثك طوال الليل، وينسى أن لك زوجة تنتظرك ....

سكينة: ألم أتشرّد معك في الأرض الواسعة . نسأل عن مقصوفة الرقبة، تلك التي تسمى السعادة ؟[2]

نلاحظ أنَّ الاسم يوضّح الشخصية، حيث تسير شخصية سكينة غير مبتعدة عن دلالة الاسم الموسومة به، على مبدأ: أنّ لكلِّ مسمّى من اسمه نصيباً. ولا يمكن لهذه الشّخصية انطلاقاً من

[1] - ديكرو، أوزوالد ـ سشايفر، جان ماري: " القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان "، ص٦٧٢ .

[2] - بلبل، فرحان: مسرحية" لا ترهب حد السيف"، الأعمال الكاملة، مج٣، ص٧٦٠، ٨١٩ .

الاسم أن تقوم بعمل سيء، كعمل (الست فدوى) في مسرحية ونوس " يوم من زماننا " أو السّت لولو في مسرحية وليد إخلاصي: " من يقتل الأرملة " .

وكثيرةٌ الأمثلةُ التي نجدها في المسرحيات السّورية فيما يتعلق باسم الشخصية ودلالة هذا الاسم، ففي مسرحية علي عقلة عرسان المعنونة بـ" السجين ٩٥ "، يطرح فيها عرسان أسماء لشخصيات مسرحيته مثل " عوده "، وهي تسمية استخدمها الكاتب بقصد دلالة المعنى، ودلالة الاسم هي العودة إلى الأرض . "عوده " هو فتى من الريف، يشعر أنَّ حبَّ الأرض قد تغلغل في كبده، وتراب الأرض بالنسبة إليه مثل حضن الأم في حنانه.

يطلق الكاتب على شخصيات مسرحياته ألقاباً تعرف بها، وفي أغلب الأحيان هي ألقاب دالة، مثل فرحان بلبل في مسرحية " تأخرت يا صديقي " نجده يسمِّي شخصية باسم "السّجان "، المسؤول عن السّجن والسجناء، حيث تؤدّي الشّخصية وظيفتها في حمل مسؤولية السّجناء من لقبها الموسومة به، كما يسمي الكاتب شخصية باسم " رجل المسرح " وهو ممثّل الشّخصية التي تريد أن تعرف الأحداث المحيطة بها:

رجل المسرح: أريد أن أفهم ما حدث منذ أكثر من ألفي سنة

في مدينة إيفيس، وأسباب ما حدث .

هيروسترات: لماذا ؟

رجل المسرح: لأفهم ما يجري في عصرنا . [1]

إنَّ فهم وظيفة هذه الشخصية "رجل المسرح " تُعرف من كلامه الذي ينقله لنا الكاتب على لسانه، فهو يريد أن يعرف الأحداث منذ زمن بعيد إلى الآن؛ لذلك أطلق عليه الكاتب اسم رجل المسرح. عندما نقول رجل السياسة معناه معرفة هذا الرجل " الشخصية " للسياسة، وما يتعلق بها، فالشخصية بناء على ما تقدم تقوم بوظيفتها من خلال اللقب اللبوس بها، لننتهي من دلالة الاسم التطابقية بأنّ عمل الشخصية في المسرحية يعرف من زاويتين:

الزاوية الأولى: اسمها.

---

[1] – بلبل، فرحان: مسرحية" تأخرت يا صديقي "، ص١١٦٦ .

الزاوية الثانية: لقبها.

٢ - سيميائيّة الاسم التخالفية:

تنبثق سسميائيّة الاسم التخالفية من دلالة الاسم غير المتكيفة مع فعل الشخصية، حيث يحقق الاسم في النص مفارقة على مستوى التلقي، ويعود استخدام هذا النوع في المسرح إلى الكاتب ورؤيته الأيديولوجية، فسعد الله ونوس في مسرحية "الاغتصاب" يسمي إحدى شخصياته "دلال"، والدلال من الغنج والرقة وإتيان المسمَّى ما يريد بعيداً عن الازدراء والصخب، ويشير ونوس في المسرحية إلى انتماء شخصيته " دلال " إلى عائلة ثرية، لها مكانة مرموقة حتى يتناسب مع اسمها، لكن هل انتصرت دلال للاسم، وحافظت على دلالها وغنجها وبعدها عن دائرة السوء والشتم، أم زجت في خانة الإهانة والذل مفارقةً دلالة الاسم؟ لنأخذ مقبوساً من المسرحية يظهر ما عانته دلال وما تعانيه في ظل إسرائيل، يقول ونوس:

إسحق: فجأة بدأ يضيق صدري .. ثم تحول الضيق إلى غضب أعمى، فتناوات شفرة واقتربت منها .أنت تعرف أن العربيات يحلقن شعر العانة . كان فرجها أملس وملطخاً بسوائل الآخرين . وأحسست أني محموم . أنحنيت عليها وبدأت أشق أثلاماً صغيرة في لحمها . شطبت عانتها وثديها ثم أوقفني مائير . كان العرق يتصبّب مني .وكان كلاهما قد فقد وعيه . [١]

هذا غيض من فيض مما فعله الإسرائيليون بـ "دلال " زوجة إسماعيل الصفدي عندما اغتصبوها على مرأى من عينيه، خاصة أنّ الكلام على لسان إسحق قليل الرجولة الذي لا يستطيع أن

---

[١] – ونوس، سعد الله: مسرحية " الاغتصاب "، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص٥٢، ٥٣.

يفعل ما يفعله غيره من الإسرائيليين . تعترف دلال أنَّ هذه الرائحة أو وصمة العار التي خلفها الصهاينة على جسدها لا تزيلها عطور مصر والشام، ولا تغسلها مياه الأردن والفرات تقول:

دلال : رائحة فظيعة تملأ أنفي وجوفي ومسامي . ختمت
إسرائيل هويتها على جسدي ، ولن يمحو هذا الختم
الرهيب إلا الموت . ما عرفته يا خالة يكفيني. وأنا الآن
جاهزة . خذيني إليهم .[1]

إنَّ تتبع دال "دلال" في النص يكشف شدة العذاب الذي لاقته، فتحرّكت الشّخصية في فضاء غير مألوف، وتركت أثراً في القارئ عن الصورة الوحشية للصهيونية وعن فعلها مع رقة دلال وحيويتها .

الجوانب السّيميائيّة التي يثيرها اسم دلال في المسرحية كما تبيّن من المقطعين السابقين لا تتفق مع تشظيات دلالة الاسم في قواميس اللّغة، إذ أحدث الاسم مخالفة دلالية في صيرورة الشّخصية وفي سيرورة النص. لم يقدم الكاتب الشّخصية المحورية بطريقة مائزة جرّاء الاسم، ولم يؤدِ الاسم دوره اللّغوي في أفعال دلال وتصرفاتها، إذ ابتعد الكاتب عن بنينة الشّخصية عن طريق التسمية؛ لأنَّ الاسم خلق أفق توقع عكسيّ للقارئ.

وفي مسرحية " أحلام شقية " يعطي ونوس إحدى شخصياته الذليلة والمتخاذلة والبعيدة عن الإنسانية اسماً يتنافى مع هذه الصفات ، وهو اسم " فارس "، فقد ثبت في ذاكرة الإنسانية أنّ الفارس هو الرجل الشجاع والشهم، الرجل المغوار الذي يتلقى الموت غير آبهٍ به، في حين أنَّ فارساً في المسرحية لا يحمل صفات الفارس، يعتمد على القرش الذي تنتجه زوجته من آلة / ماكينة الخياطة ليتسكّع في المقهى، يقول:

فارس: هل أجد معك ليرة .. لن أصرفها ، سأضعها في جيبي للأمان .
ماري: (تمد يدها إلى صدرها ، وتخرج قطعة نقود) خذ .. هذه نصف ليرة .
فارس: اجعليها ليرة يا ماري .

---

[1] – المصدر نفسه، ص٦٠، ٦١.

مـــاري: لا فـــرق بـــين اللّـــيرة ونصـــف اللّـــيرة مـــا دمـــت لـــن تصـــرفها .

فارس: (متذلّلاً) اجعليها ليرة يا ماري .

مـــاري: (تمـــد يـــدها إلى صـــدرها بغضـــب ، وتخـــرج قطعـــة نقديـــة أخـــرى)

أنـــا أكســـر ظهـــري وراء هـــذه الماكينـــة ، وأنـــت تكـــشّ الـــذباب وتقـــول

هاتي . خذ .

فارس : كثّر خيرك . [1]

إنّ الصفات التي أسندت إلى فارس تبيّن جماليـات السّـيميائيّة التخالفيـة للاسـم، أو لجماليـات الاسم " فارس "، حيث نراه يذلّ نفسه ويتقبـل الإهانـة بـبرودة ولامبـالاة، والبرنـامج السـردي لفارس مبني طوال السرد على تحقيق موضوعات مفارقة لدلالة الاسم، فالعلاقـة بـين الشخصـية والاسم بعيدة عن التأثير والانتماء، أي لم يؤثر الاسم في الشخصية، ولم تركـع الشخصـية لدلالـة التسمية. نجد أنَّ فارساً على امتداد السرد يتنقل بين الناس نـاقلاً أخبـارهم لــ "كـاظم " مقابـل مردود مادي بسيط، يعمل فارس جاسوساً على أبناء الحي في بيوتهم وفي المقهى:

كاظم: طيب .. في البداية لا أريد إلا أن تتشـمّم أخبـار النـاس في الحـي وتنقـل لـي أحاديثهم . ينبغي أن تزور الناس في بيـوتهم وأن تفـتح معهـم أحاديـث، وتـتعلم كيف تجرجرهم إلى الكلام . ولا تنسَ المقهى .. المقهى مكان عليك أن تـتردد عليـه يومياً وأن تصغي إلى ما يقال خلسة ودون أن تثير انتباه أحد . [2]

نخلص في النهاية إلى القول: كما أنَّ الكاتـب يتقصـد مـن التسـمية دلالـة تتحـرك الشخصـية في إطارها، كذلك قد يكون الاسم اعتباطياً، أي لمجرد التسمية، أي لا يؤدي وظيفة فنية جمالية في سيرورة المسرحية كما سنجد في النوع الثالث، حيث يختار الكاتب أسماء جمادات أو حيوانـات لا تؤدي مهمة التدليل، ويبقى الأهم هو عمل الشخصية، الوظيفـة الـتي وكّلـت بهـا مـن طـرف الباث / الكاتب .

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " أحلام شقية "، ص٧٧ ، ٧٨ .

[2] – ونوس، سعد الله: مسرحية " أحلام شقية "، ص١١٣ .

٣ – سيميائيّة الاسم في الدرجة صفر:

نلاحظ أنَّ المؤلفين في عدد من المسرحيات الحديثة لا يختارون أسماء للشخصيات في مسرحياتهم، هذا ما نجده في أعمال كثير من المؤلفين، مثل شخصيات مسرحية " الميراث " للكاتب فرحان بلبل، حيث تدور أحداث المسرحية على ألسنة شخصيات مثل (المرأة، الرجل، البنت، الابن الأصغر، الابن الأكبر، الصهر، الزوجة). وفي حدود معرفة القراءة أنَّ الكتّاب الذين يتركون شخصياتهم دون أسماء، هم يعمدون إلى تهميش الإنسان بالدرجة الأولى، وفي ذلك أيضاً هروب من الواقع، وتجريد للشخصية من كل شروط الهوية؛ لأنَّهم يجعلونه لا يملك اسمه، وهو أقلّ ما يمكن أن يملكه، خاصة أنّ في مسرحية الميراث " المال هو موضوع الصراع، كلٌّ يريد أن يفوز به، وكلٌّ يسعى إلى إلغاء حصة الآخر، وفيها يلقي الكاتب الضوء على الماضي لكي يكشف الحاضر، ويستشرف آفاق المستقبل "[1]، إلا أنّني أجد أنّ هذه العبارة مغلقة الدلالة، لم تثبت القراءة صحتها أثناء التحليل؛ لأنّه كلام إنشائي، وإذا كان المال موضوع الصراع، والشخصيات تتبارى وتتنافس على كسب حصة الآخر وإلغائه فالشخصية تتشظى إلى شخصيات، تريد أن تستحوذ على البنت والأخ الأكبر و....الخ، مع السعي الحثيث لمجابهة الآخر، والحصول على المال، وإذا كان المال أو غيره موضوع الصراع في المسرحية فما السبب الذي جعل الكاتب يتخلّى عن إعطاء الشخصية اسماً / هوية تُعرف بها ؟ على الأغلب أنّ الأصول الأيديولوجية التي يعتنقها الكاتب حيال تقسيم الميراث أودت به أن يسمي شخصياته بالأب والابن والبنت، ومع ذلك تبقى دلالة الاسم أقوى حجة للمتلقي وأثبت، فضلاً عن السهولة الكائنة بالدلالة، فالأسماء في المسرحية كانت تشتغل على خط الحياد، حيث لم يكن للاسم دلالة توافقية أو تخالفية لعمل الشخصية، السبب الباعث لإطلاق على مثل هذا النوع من أسماء الشخصيات: سيميائيّة الاسم في الدرجة صفر .

ليست الشخصية كائناً مؤنسناً دائماً، فقد تكون الشّخصية حيواناً، كما في مسرحية عادل أبو شنب " اغتيال ملك الجان "، حيث تدور أحداث المسرحية على ألسنة حيوانات مثل "النسر"

---

[2]– محمد، نديم: مسرح فرحان بلبل، مجلة الحياة المسرحية، ع (١٩، ٢٠)، ١٩٨٢، ص١٩.

و " النعامة " و" الحصان " وغيرهم. وأيضاً مسرحية وليد إخلاصي "القرد والقراد"، نجد الحوار في المسرحية يدور على ألسنة حيوانين هم " القرد " و" القراد "، ما عدا الصفحة الأخيرة حيث يتدخل الشرطي والرجل . إنَّ هذا النوع من المسرحيات يمتلك ركاكة وضعفاً في جعل المسمى / الاسم لا يمتلك خاصية التدليل، وثمة مشقة على القارئ في الوصول إلى وظيفة الشّخصية في ظل غياب دلالة الاسم، فلا يستطيع القارئ العادي أن يخمّن بأنّ شخصية القرد تدل على الخنوع وسلب الحرية للشخص الذي " جعلت منه السلطة مجرّد قرد مطيع، يفعل ما يؤمر به، بشكل سلبي خانع. ولا يقبل منه إلا أن يكون خانعاً مطيعاً، وإن فكر مجرد التفكير بالحرية، أو تحدث عنها، فإنّ السلطة ستعيده بعصاها الغليظة إلى جادة الطاعة والخنوع وتوجهه للتفكير بغير الحرية لأنها تتناقض مع وجودها ومصالحها "[1]. صحيح أنّ الرموز تنقلنا إلى عالم مؤنسن، إلّا أنّ وضع شخصيات إنسية، وأسماء دالة يضع المتلقي في قلب الحدث، بعيداً عن التّشتت .

إنَّ الكاتب يملك أيديولوجيا عن وظيفة الشّخصية في المسرحية، فلا يمكن أن يسمِّي الشّخص الأمين المحافظ الصدوق بـ (اسم شخصية الخائن مثلاً)، يجوز ذلك إذا أراد المؤلف المفارقة، كما فعل ونوس عندما سمّى شخصية " فارس"، أو شخصية " الشّيخ " في مسرحية "يوم من زماننا"، فتصرفات الشّيخ الناقصة والدّنيئة كانت على العكس من صفات الشّيخ الوقور، وما يتمتع به من إجلال، ولذلك دلالات في فكر المؤلف. انطلق منها المؤلف ليثبت أنطولوجية الشّخصية من وسمها / لقبها/ اسمها .

لكن القارئ ربما لا يتفق مع هذا الرأي المثبت، من دون حجة علميّة في ذلك، بل يمتلك حجة منطقية، وواقعية – من أرض الواقع– فيقول مثلاً: إنَّ شخصاً ما سمّى ابنه "حميداً" مكترث/ مهتم بدلالة الاسم، حيث الأخلاق الحسنة، والسمعة الطيبة و...الخ، عندما كبر "حميد" أصبح شخصاً يتصرف عكس مسماه، يسرق مال هذا، ويزني، ويشتم هذا، ويقذف ذاك و...الخ، فما علاقة الاسم بالشّخصية ؟! الجواب هو أنّ الشخصية في المسرحية تختلف عن شخصية الإنسان الذي يسير على قدميه، فالشخصية الفنية من صنع الكاتب الذي يستحوذ في مخيلته على أفعال

---

[1]– غنيم، غسان: المسرح السياسي في سورية، ص١١٣.

الشخصية المسرحية وتصرفاتها، لذلك قدّم لها الاسم المناسب لأفعالها، بينما شخصية "حميد" كائناً إنسانياً خلقه الله دون أن يجعل له اسماً، والذي أعطاه هذا الاسم هو والده على سبيل التفاؤل، ووالده لا يعرف مسبقاً سلوك حميد، وليس هو خالقه.

إذاً اسم الشخصية الفنية ـ في المسرحية ـ ليست مطابقة لاسم شخصية الإنسان، الكائن الحي، فإذا كان سلوك الشخصية الأولى ينبثق من دال الاسم، فإنّ الثانية تخضع للظروف الاجتماعية والوسط الذي أُخرجت منه الشخصية .

فالأسماء في المسرحيات السياسية السورية على الأغلب – كما مرّ معنا – لها معانٍ دالة، ونحن نتعامل مع الاسم بقصد المعنى الذي يقودنا إليه" فعل الشخصية "، كما يرى علي الماوردي " فالله علّم آدم الأسماء ومعانيها، لأنَّه لا فائدة في علم الأسماء بلا معانٍ؛ لأن المعاني هي المقصودة والأسماء دلائل عليها "[1].

إنَّ الأسماء تخلق الدور العاملي للشخصية من وجهة نظر القارئ، تبيّن جرّاء تحليل البنية الدلالية للاسم أنّ الشخصية / المسمّى تحمل في كثير من الأحيان دلالات الاسم، وتهيئ المسار، وتُعرِّف بالبرنامج السردي المشروع، فيسير القارئ وفق محور الرغبة المُشار إليه من الاسم، ويرسم أفق توقع السيرورة أو الصيرورة لمحور الصراع حتى يصل إلى نقطة الاتصال (اتصال المسمى بالموضوع القيمي المشروع بالإنجاز له من دلالة الاسم) .

وظائف التسمية:

انطلاقاً من وظيفة الدلالة الاسمية، أو دلالة التسمية في المسرحية نصل إلى المساجلة التالية: تحقق التسمية في الأوساط الفنية وظيفتين جوهريتين:

١ – الوظيفة الإيصالية، أي إيصال المعنى إلى المتلقي من التسمية، حيث يسهل على القارئ عملية التأويل، ويجنبه عناء التفكير، فالدور المنوط بالشخصية مسبق المعرفة، هذه الوظيفة تحقق للكاتب نفسه وظيفة جمالية تتعلّق بالشّكل، فهو ـ الكاتب ـ سوف يبتعد عن الحشو،

[1] – الماوردي، علي بن محمد: " أعلام النبوة "، لبنان ـ بيروت: دار إحياء العلوم، ط١، ١٩٨٨، ص٦٠ .

وسرد الجُمل التي تتعلَّق بالتنويه على وظيفة الشخصية على أنّها كينونة ماثلة في المسرحية، لها عمل / وظيفة تبغي الوصول إليه.

٢ — الوظيفة التمييزيـة: إنَّ إعطـاء الشخصـية اسمـاً مغـايراً لشخصـية أخـرى هـو تمييـز لهـذه الشّخصية عن سابقتها، فهي بمنزلة هوية تعريف، أي بالتسمية تعرف الشخصية وتتميّز .

إنّ بيير جيرو في كتابه " علم الدلالة " ينظـر إلى أنّ للتسـمية أنواعـاً، وقـد تبـيَّن أنّ التسـمية في المسرحية السّياسية تخضع لما يطلق عليه " التسمية التعبيرية " ويقـول: " كمـا أن هنـاك تسـمية تعبيرية، وذلك عندما نخلق اسماً، ونعده لتمييزه الشيء من بعض وجوهـه، ولكنَّنـا، مـن جهـة أخرى، عندما نخلق بعض الكلمات فإنمـا يكـون ذلـك لأننـا نهـدف إلى أن نحقـق عطـاء أفضـل للإيصال "[١] . لم تبتعد وظائف التسمية في المسرحية عن التسمية التعبيرية التي نادى بها الناقد الفرنسي، فدلالة الاسم في المسرحية تدخل ضمن القيم التعبيرية للشخصية على مختلف مجالات التسمية الجمالية والأخلاقية، حتى دلالة الاسم الذي يحمل معنى السخرية .

سيميائية القوى الفاعلة
" شخصية الشّيخ "

إنَّ شخصية الشّيخ في المسرحية أو المجتمع، بمفهومها الـدلالي تحمـل معنـى الوقـار والتّبجيـل والاحترام، والشّيخ يُؤدّي برنامجه السّردي من خلال المواصفات المنوطة بـه، الـتي يـتحكم بهـا الكاتب ـ راسـم الشخصـية ومحركهـا ـ والأدوار العامليّـة الـتي تمثـل كينونـة الشـيخ، أي فعـل الشخصية يتعيّن إزاء ملفوظات سردية، نستطيع الكشف عن معنـى الكينونـة مـن خـلال سـياق المسرحية، أي من خلال علاقتها بالشخصيات المتزامنة معها في المسرحية. وشخصية الشّيخ لهـا ملامحها الخاصة في المجتمع، من هذه الصفة الأخـيرة للشّـيخ انطلـق فـاروق للاسـتنجاد بـه في مسرحية " يوم من زماننا " ليكون مساعداً لـه في قضـيته " مشـروعه السـردي "، ولإثـراء أدائـه للفعل، موضوع الرغبة، مؤمناً أنه سيجد عنده الحل عمّا رأى في المدرسة وسمع :

---

[١] – جـيرو، بـيير: علـم الدلالـة، ترجمـة: منـذر عياشي،دمشـق: دار طـلاس للدراسـات والترجمـة والنشر،د.ط،١٩٩٢،ص١٠٠.

فـاروق : أريـد أن أسـألك يـا شـيخ . هـل يجـوز أن يسـكت المـرء علـى المنكـر ؟!

الشّـيخ المتـولي: معـاذ الله . كيـف يجـوز السـكوت ، والرّسـول (ص) قـال :" مـن رأى مـنكم منكـراً فلـيغيره بيـده ،وإن لم يسـتطع فبلسـانه ، وإن لم يسـتطع فبقلبـه وذلـك أضـعف الإيمـان " اللـهم قوِّنـا وقـدِّرنا علـى محاربـة المنكـر باليد واللّسان والقلب جميعاً .

فـاروق: إذن هـذا هـو وقتـك يـا شـيخ إنّـي أسـتنجد بمروءتـك ودينـك .[1]

يمتلك الشّيخ كفاءة الأداء من جهة القدرة على الفعل، الدافع له وجوب الفعل في تنفيذ برنـامج فاروق المُعطى، وكما هو مبين، وواضح للعيان سوف يقوم بتغيير الواقع الفاسد، لما له من ملامح داخلية وصفات نفسية وخلقية وعقائديـة، اتّسمت بهـا شخصية الشّيخ البعيدة عن الانطواء والإهمال والبلادة، فهو اتخذ عهـداً علـى نفسـه أن يغـير المنكـر باليـد، أو اللّسـان، أو القلـب، منطلقاً من قلب عامر بالإيمان، فقد رسم لنا الكاتب شّخصية الشيخ التي تتأهـب لـردع الفسـاد، وهي بذلك تقع على القطب المساعد في محور الصراع، هدفها القضاء على الموبقات الـتي وصلـت إلى الفتيات في المدرسة، وإذا بعنصر المفاجأة يأتي على لسان الشّيخ بعد أن قصّ عليه فـاروق مـا رآه وسمعه يقول:

الشّيخ متولي: تخبرني أن الموبقات وصلت إلى المدرسة .

لكن هذه المدارس التي سميتموها مدنيّة هي الموبقات بعينها .[2]

يُفاجأ فاروق بكلام الشّيخ عن المدارس، إذ جعل من المدارس بؤرة للفساد، وكمـا هـو معـروف أنَّ المدارس مؤسسات تعليمية ينهل الطالب منهـا المعـارف، وتجعلـه يعـرف الصّحيح مـن الخطـأ. فالشّيخ يحمل في ذاته ـ بما أنّه شخصية في المسرحية ـ دلالاتٍ ضمنيةً مغايرةً لبنيته السـطحية، الأمر الذي يجعل شخصية الشّيخ متحولة، فهي لا تسير ضمن برنامج سردي ثابت.

---

[1] ـ ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا "، ص٢٢.

[2] ـ المصدر نفسه، ص٢٣.

والشّيخ شخصية دينية، من المفترض أن تقوم على مبدأ ثابت، وتتمتَّع بشخصية صارمة، خاصة في أمور الدين، فذات الشيخ الفاعلة تحمل ملمحين: الأول ظاهري متمثِّل بالإيمان والورع والتقوى، والثاني ضمني (خفي) نلمسه من حديثه الظاهري عندما شتم فاروقاً، ووصفه بالذي يقذف المحصنات، متستّراً على السِّت فدوى يقول:

الشّيخ متولي: هل تعلم يا أستاذ انك تخوض في أعراض الناس بلا احتشام ؟ و هل تعلم أن الغيبة أشدّ من ثلاثين زنية في الإسلام ؟ (...) لقد شبه الله سبحانه وتعالى المغتاب بآكل لحم الميتة (...) لو أراد الله بك خيرا لبصّرك بعيوب نفسك .فرؤيتك نفسك بعين الرّضا غاية في الجهل و الغباوة . ثم إن كنت صادقاً في ظنّك فاشكرالله تعالى عليه ،ولا تفسده بثلب النّاس ،والتمضمض في أعراضهم، فإنّ ذلك من أعظم الذنوب . وإن الله سبحانه و تعالى رأف بنا فأمرنا أن ندرك الحدود بالشّبهات. و سيدنا عمر رضي الله عنه طبّق حد القذف على ثلاثة من الرجال الأربعة الذين اتهموا المغيرة بن شعبة بالزنى، لأن رابعهم لم يستطع أن يجزم أنه رأى الميل في المكحلة.[1]

أوقع الشّيخُ الأستاذ فاروق في شرك الغيبة والنميمة والخوض في أعراض الناس، في هذا الملفوظ السردي الفصلي، الذي يبرز انتقاله من وضعية وَصْلة مع الموضوع، ومساعد للفاعل، إلى وضعية فَصْلة عن الموضوع، ومعارض للفاعل، فهو في خطبة له كان قد تحدَّث عن الفساد الموجود في بيت السّت فدوى، وعمّا يجري بداخله من آثام ومعاصي، فما الذي غيّر رأي الشّيخ وقلبه رأساً على عقب ؟! بل قام الشّيخ بالثّناء على عمل السِّت فدوى بتقديمها الصّدقات والهبات للجامع، وأن مشاريعها الخيرية تعمُّ أهل الحيِّ. أيعقل أن يسكت الشّيخ عن الزنى والفجور

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا "، ص٢٥، ٢٦.

لمجرد دفع المال له أو للجامع؟! هنا يتحول الشّيخ في حركة ديناميكية من كائن مساعد إلى معارض، الشيخ متولي ضمن المفهوم التداولي السيسيولوجي خرق المتداول، وتشكلت بنية المفارقة في موقفه، أستطيع أن أسميها مفارقة موقف.

تنتظم شخصية الشّيخ المساعد كوحدة عاملية في سياق العلاقة بين فاروق والقضاء على الفساد، مع شخصية الشّيخ المعارض، الذي يَحُول دون تحقيق فاروق برنامجه السّردي المعطى له، أي القضاء على الفساد، حيث تتّخذ شخصية الشّيخ في النموذج العاملي أكثر من دور عاملي، الأول ما قبل ملفوظه السردي، والثاني ما بعد الملفوظ، الأمر الذي يسمح للذات (الشّيخ) بتمثيلها في الدورين التاليين:

الشّيخ ——— الدور العاملي الأول: المساعد (تقديم العون للفاعل فاروق، والقضاءعلى الفساد، "حديث الرسول") .

الدور العاملي الثاني: المعارض (سدّاً منيعاً يحول دون تحقيق الفاعل فاروق مشروعه العملي، أي يقف عائقاً "اتهامه الخوض في أعراض الناس").

إنَّ هذا التحول لدور الشّيخ العاملي من ذات مساعدة إلى معارضة قلبت حركية الأحداث في المسرحية، إذ كان الشّيخ متصلاً مع الفاعل لتحقيق الموضوع، (إنجاز المشروع)، ثم من خلال ملفوظات سردية، وغاية ضمنية انتقل إلى حالة الانفصال، لتسير شخصيته في المسرحية وفق الحالة الثانية (سيرورة الانفصال)، بذلك يكون الكاتب قد فضح المؤسّسة الدّينيّة المتمثّلة بشخصية الشّيخ، وأظهر السّلبيات المتمثلة بهذه الشخصية، فالشّيخ الذي تحدّث في خطبة له يوم الجمعة أمام الملأ عن السّت فدوى، وما يجري داخل بيتها، أنكر أنَّه فعل ذلك مقابل بعض المردود المالي الزائل، ولم يكتفِ الشّيخ بذلك، بل جابه فاروقاً، وأنزل عليه من الغضب ما أنزل، وجعله المخطئ بعدم مواظبته على دروسه، وعدم التّردّد على الجامع:

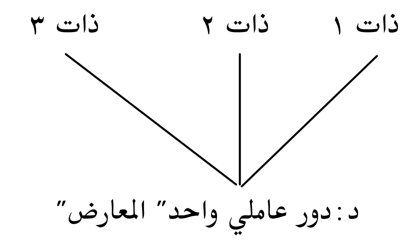
الشّيخ متولي: أنصحك أن تستدرك أمرك ، وتصلح حالك قبل أن يفوت الأوان .

ولا تنس وعدك بالتردد على الجامع . يجب أن تسمع دروسي

حول الجاهلية التي يغرق في كفرها مجتمع هذا الزّمان . [1]

إنَّ رجال الدّين المتمثلين بالشّيخ في المسرح يمتّون للسّلطة بصلة هرمية متينة، حيث يمثلون قاعدة السلطة كما يشير الدكتور غسان غنيم: " السلطة كما بدت في المسرح السوري هرم قمته الملك أو السلطان أو الوالي أو الزعيم ... وقاعدته ترتكز على الجيش والشرطة والنجار وأصحاب رؤوس الأموال، وأخيراً الدّين ورجالاته، أي أنها ترتكز على الاقتصاد، والدين، والأمن"[2] .

تحدثت المسرحية عن شخصية الشّيخ الحاضرة والغائبة، عن الماضي والحاضر، وجعل الكاتب من حاضر الشّيخ مجالاً مفتوحاً لاستشراف المستقبل القادم من وجهة القارئ، وذلك بطرح الكاتب وضعيات كينونة الشّيخ ماضيها وحاضرها، من هذه الكينونة يتحقق البرنامج السّردي المرتبط بشخصية الشّيخ انتماءً دينياً وطبقياً، إذ قُطِعت الوظيفة الاستمرارية للشّيخ على مستوى السّيرورة الدّاخلية للمسرحية، فالفعل الذي قام به الشّيخ ـ الدور العاملي الثاني ـ هو انعكاس بالنسبة إلى المشروع السردي الأول؛ لأنَّ فعل الشّيخ هو برنامج سردي يتأسَّس على مشروعين سرديين غير متلازمين . ثمة عدة ذوات في المسرحية تقوم بالدور ذاته، أي معارض مثل مدير المدرسة ذ٢، ومدير المنطقة ذ٣، هذه الشخصيات " هي شخصيات في غالبيتها خائنة، خائفة، مستلبة، مشتتة، أو انتهازية لا تحمل من المبادئ ما يبث بارقة أمل في الخلاص "[3]



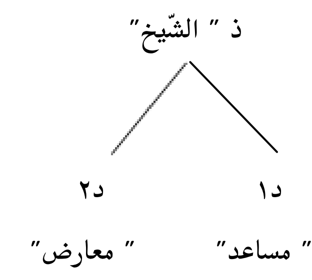
في الوقت نفسه يمكن أن تقوم ذات واحدة بأكثر من دور عاملي، مثل الشّيخ متولي الذي أدّى دورين متناقضين متعاكسين في النموذج العاملي:

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " يوم من زماننا "، ص٢٨.

[2] – غنيم، غسان: المسرح السّياسي في سورية، ص٢٣٨ ، ٢٣٩.

[3] – المرجع نفسه، ص٦١.



ركز ونوس على أحد المشروعين، وهو المعكوس ـ خانة المعارض ـ وترك المشروع الأول مفتوحاً، ليشق طريقه، ويجد متسعاً له بشكل صريح في شخصية الشّيخ برهان الدّين التاذلي في المنمنمات، فهو مثال الشّخصية الوطنيّة. فالشّيخ في مسرحية "يوم من زماننا" موقفه تضاديٌّ مع موقف الشّيخ التاذلي في مسرحية " منمنمات تاريخية "، إذ جعل ونوس هذا الأخير من خلال الوظيفة التي ألقيت على عاتقه يؤدّي مهمة رجال الدّين الأتقياء، جاء وصفه على لسان إحدى شخصيّات المسرحية، وهو تلميذه أحمد:

أحمد: أنا بن الشاغور . قدوتي وشيخي برهان الدين التاذلي فأخبر بما علمت.

بهاء: ما أعجب جرأته

دلامة: تطاول ولكاعة ... لا أصدق . الشّيخ التاذلي عالم تقي وهو يعرف الأصول والمقامات [1].

في المقطع شهادة من التاجر دلامة بأنَّ الشّيخ برهان التاذلي عالم فقيه، ورع وتقي. التعريف بشخصية الشّيخ تعدُّ نقطة الانطلاق الأساسية من أجل تحديد سيرورة المسرحية الداخلية، في بعد الشخصية العلائقي بغيرها من الشخصيات، فما هي ملامح شخصية الشّيخ برهان الدِّين ؟ وهل تؤدِّي علاقة اندماج بين المجتمع والنص؟. هذا ما نلمسه في تحريكها لمجرى الأحداث في المسرحية .

[1] — ونوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٠، ص١٠.

نلاحظ أنَّ الشّيخ في ثنايا المسرحية يمنع بكل ما أوتي من قوة دخول تيمور المدينـة، منطلقـاً مـن مبدأ ديني ممزوج بالنخوة والشّـهامة، نلمـس مـن كلامـه شـدّة الإيمـان علـى المنحـيين: الأول: الإيمان الديني بزيارة الرسول له ليلاً، والثاني: الإيمان بإجرائه تنفيذ مهمة الدفاع عن المدينة .

التـاذلي: العلمـاء والأعيـان أهـل ديـن ونخـوة . وهـم يعرفـون أنّهـم . مكلَّفـون بحفـظ البلـد وحمايتـه . اللّهـمّ صـلِّ علـى محمّـد وعلـى آلـه، وصـحبه أجمعـين .. كنـت أتـرجَّح بـين النـوم والصـحو، حـين وافـاني حبيـب الله، الـنبيّ المصـطفى اقشـعرَّت الظلمـة حولـه، وتهاربـت . كـان يلفّـه سـربال أخضـر، وكـان وجهـه كالسـراج المـنير. اقـترب، وفـاض حـولي خضـرة ونـوراً . وبصـوت عميـق حنـون قـال لـي: هـذه المدينـة عزيـزة علـى قلـبي، فانهضـوا وحـاموا عنهـا . والـذي بعـثني رسـولاً، وأسـكنني جنّتـه، لـن تقـوم لكـم قائمـة إذا دخلـها عـدوّي تيمـور. ولا تخشَـوا المـوت فأنـا جـالس علـى الضـفّة. ثـم انفتـل عنّـي وابتعـد. فزعـت مـن الفـراش محمومـاً، فـتراءت لـي نجمـة تنـأى، وتختفـي في العتمـة . قـل لـي أيهـا الأمـير .. أهنـاك تكليـف أوضـح مـن هذا التكليف ؟. [1]

تعهد الشّيخ القيام بالوظيفة السّردية للشخصية، المقصود بذلك القيام (قيام الشيخ) بتمثيـل هـذه الشخصية، لما لها من ملامح اجتماعية خاصة في المجتمع، فالشيخ هو الرجل الطيِّـب، الخيِّـر، المتسامح، المتديّن، المساعد للمحتـاجين، رافـض الـذُّل والخنـوع والهـوان، هـذه الصّـفات تـلازم الشخصية (الشّيخ برهان) طيلة تحركهـا عـبر المسـرحية. اكتسـبت الشخصـية صـفتها بصـورة جوهرية عند تحميلها دلالة الفاعلية الكامنة في المستوى العميق، حيث يضغط ونوس على الفاعل

[1] – ونوس، سعد الله: منمنمات تاريخية، ص١٤,١٥.

الذات (الشّيخ) لإنجاز فعله فيسير على محور الرغبة لتنفيذ برنامجه، وهـو بـذلك لا يأبـه مـا يعترض طريقه من عقبات وعوائق؛ لأنَّه سيواجه كـل مـا يعـترض سـبيله للوصـول إلى القيمـة (الموضوع)، أي خلاص المدينة من التتار، والصمود في وجهم وردعهم .

فضلاً عن ذلك خلقت التراتبية المبنية على مبدأ اللاتضـاد مـن خـلال غيـاب المفارقـة في المقطـع السابق نضوباً سردياً داعياً إلى الملـل، فالكاتـب لم يـأت بجديـد في فـن الشـاعرية علـى مسـتوى التلقي .

أمّا الشّيخ في مسرحية ريـاض عصـمت " ليـالي شـهريار "، فقـد تمثّـل في تعاقـب وجـود ثلاثـة ذوات، وظهور هؤلاء الشّيوخ الثلاثة في المسرحية كان على التّتابع الآتي:

١ – الشّيخ الأول ومعه غزالة (زوجتهُ).

٢ – الشّيخ الثاني ومعه كلبان (أخواه) .

٣ – الشّيخ الثالث ومعه بغلة (زوجته).

قسّم عصمت شخصية الشّيخ إلى ثلاثة أقسام، أو ثلاث شخصيات، تقـوم الشّخصـيات (الشّـيوخ الثلاثة) بوظيفة واحدة وهي مساعدة التّاجر، جعل عصمت كل شيخ يساعد التّاجر بالتساوي مع الشّيخ الآخر، فأنقذ كل شيخ (ذات فاعلة) ثلث دم التّاجر مـن العفريـت، أدّى الشّـيوخ الثلاثـة دوراً عاملياً واحداً، وقد جعل الكاتب دور كل شخصية من الشّيوخ مساعدة بحكايـة تتعلـق بمَـن معه، ذلك بأن يقصَّ الشّيخ الأول على العفريت حكاية زوجته التي تحولت إلى غزالـة، والشّـيخ الثّاني يحكي للعفريت حكاية أخويه اللـذين تحـولا إلى كلـبين، والشّـيخ الثّالـث وحكايتـه مـع زوجته التي تحولت إلى بغلة، وذلك كلما همّ العفريت لإنجاز فعله الذي توعده للتاجر:

الشّيخ الأول: يـا ملـك الجـن، تمهّـل . مـا جـرى بينـك وبـين هـذا التّـاجر غريـب فعـلاً، بحيـث إنـي كـدت لا أصـدقه ، لـو لم تحـدث معـي قصـة أغـرب أنـا وهـذه الغزالة، ابنة عمي .....

العفريت: انتظر ما تلك القصّة ؟

الشّـــيخ الأول: هــــل تعــــدني إن أعجبتــــك أن تهــــبني دم هــــذا التــــاجر ؟

العفريــت: لا . (ثــم مــترددا ً) ولكــن إذا كانــت عجيبــة فعــلا ســأهبك ثلــث دمــه .

الشّيخ الثـاني: تمهـل أيهـا العفريـت الكريم.هـل تمـنحني ثلثـاً آخـر مـن دم هـذا التـاجر، إذا قصصت قصتي مع هذين الكلبين اللذين كانا أخوي ؟

العفريــت: ..... إذا كانــت حكايتــك مدهشــة وعجيبــة كحكايــة زميلــك، فســوف أهبك ثلثاً ثانياً من دم هذا التاجر .

الشّـيخ الثالـث : انتظـر، أرجـوك، مـاذا لـو أخبرتـك عـن قصـة أغـرب حـول غـدر النسـاء ؟ ألا تهبني ثلثاً من دم هذا التاجر ، وتعفو عنه؟.[1]

كانت كل شخصية من شخصيات الشّيوخ الثلاثة تعاني من مشكلة أسرية، فغادر هـؤلاء الشّـيوخ في رحلة لا يعرفون هدفها، فاستوقفهم أمر التّاجر غرابتُه. وفضولهم جميعاً جعلهم ينتظرون قدوم العفريت، ومعرفةَ نهاية قصـة التـاجر، فشـاركت كـل شخصـية مـن خـلال استحضـار الماضـي وتوظيفه في الحاضر بفعل انعكاس، عزف فيها العفريت عن قتل التاجر:

ما قبل الظهور وسرد الحكي:

الفرضية ————◄ التحيين ————◄ الغائية

وصول العفريت   قتل التاجر   سلبية

وعندما تدخلت شخصية الشّيوخ جعلت الغائيـة تنقلـب بشـكل عكسـي، فأثبـت ظهـور الشّـيخ كينونته، وحققّت الذوات الثلاثة أدوارها العاملية بغائية إيجابية:

ما بعد الظهور وسرد الحكي:

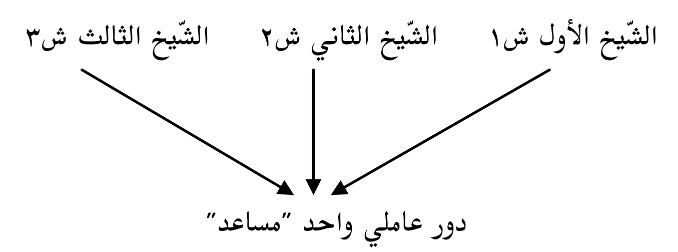
الفرضية ————◄ التحيين ————◄ الغائية

ظهور الشّيوخ الثلاثة مع من معهم   أن تحكي قصة للعفريت   إيجابية فك أسر التاجر وأصبح حراً بعد أن كان ميتاً لا محالة .

إنّ هذه التحليلات السردية لهذا الوضع، وظهور شخصيات الشّيوخ، وحكاية كل شيخ القريبة إلى الأخرى يمكن تمثيله بالذات الفاعلة في دورها العاملي:

---

[1] – عصمت، رياض: مسرحية " ليالي شهريار"، دمشق: دار الأنصار، د.ط، ١٩٩٤، ص٤٧، ٧١، ٧٢، ٩١.



دور عاملي واحد "مساعد"

والدور الواحد هو مجموع أفعال الشّيوخ بالتّساوي، فالتّاجر كان منفصلاً عن الحياة، متصلاً بالموت قبل خطاب (ش١ و ش٢ وش٣) والعلاقة انقلبت لتتحول من:

من (ما قبل) ←——— إلى (ما بعد)، في علاقة رياضية منطقية في تعالق برنامج سرد كل شيخ من الشيوخ على حدة .

من : قبل الظهور: التاجر U الحياة ^ الموت .

إلى : بعد الظهور: التاجر ^ الحياة U الموت .

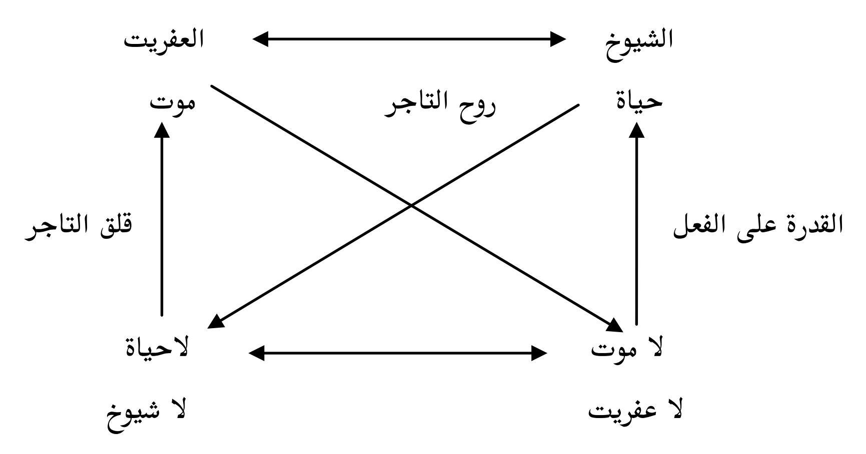
إنّ سردنة ثلاثة فاعلين مساعدين تبرز وجود ثلاثة برامج سردية، يكون تضامنهم مضموناً من خلال تضايف الوظائف ذات العلاقة غير التناقضية ـ الاستلزامية، يسعون إلى تحديد الذات، كل على حدة، في سلسلة مركبية مستقلة ومتعالقة في إنقاذ التاجر، الموضوع المشترك، من خلال الحكي أو سماع نفس القصة .[1]

الخطاب غيَّر سيرورة المسار السردي " من" دلالة قاطعة تأويليّة ، "إلى" دلالة توليدية تحويليّة .

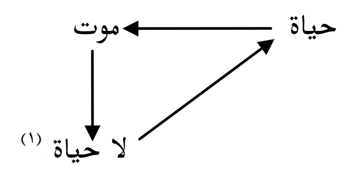
وإذا تأملنا مليَّاً المقبوس السّابق – (المقطوعة السردية) – في بنيته العميقة، يمكن أن نسقط على المربع السيميائي ما تمثله الذوات الفاعلة (الشيوخ) لنتبيّن أهميتهم السيميائية في عملية السرد:

---

[1] – ينظر: كورتيس، جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال الحضري، منشورات الاختلاف، ط١ ، ٢٠٠٧، ص١١٤.



تمثل كينونة الشّيوخ وضعية وَصْلة مع الموضوع تتعلق بحياة التّاجر، بينما وجود العفريت وإسقاطه على المربع السيميائي، وعلى الخط النقيض يكشف برنامجاً عكسياً، أي وضعية فَصْلة عن الموضوع وموت التّاجر . إذا جزّأنا المربع، واقتطفنا منه المثلث:



فسنجد أنَّ اللاحياة والموت هي نهاية التاجر وفناؤه، لذا يبقى في حالة اللاتوازن والقلق، على محور الصراع بين الحياة ونفيها، أي اللاحياة موضوعاً قيمياً سلبياً تعكس اضطراب حالة التّاجر، في الحقيقة إنَّ ما يمثل الحياة هو وجود الشّيوخ، واللاحياة هو غياب الشّيوخ. وفي المثلث المقابل نجد أنّ:

ظ.ش $\cup$ع = – ، غائية / قيمة سلبية، موت لـ ت .

ظ.ش $\wedge$ ع = + ، قيمة إيجابية، حياة لـ ت.

ظ.ش$\cup$ أو$\wedge$ لا ع = + – " تحيين" .

(1) – استفاد الباحث في ترسيمة المربع السيميائي والمثلث من كتاب السيميائيات السردية، رشيد بن مالك، ص١١٤. وبالنسبة إلى الرموز فإن: ظ: تمثل ظهور، ش = الشّيوخ الثلاثة: ش = ش١ + ش٢ + ش٣، ش١: الشيخ الأول، ش٢: الشيخ الثاني، ش٣ : الشيخ الثالث. و (ع) العفريت، لا(ع) لا عفريت، ت: التاجر .

إنَّ هذه الشخصيات الثلاث للشّيوخ انتقلت من المحايثة في بنيتها السطحية إلى التجلي في البنية العميقة، أي الوجود الفعلي لشخصيات الشيوخ المتعلق بحكاية شهرزاد، شخصت شهرزاد الشّيوخ ضمن رؤى قصصية ليكونوا عوناً لها بالدرجة الأولى، فالملك شهريار سوف يعدمها في الصباح، لذلك جعلت قصة الشّيوخ بهذه الغرابة التي قد تبدو ساذجة، لكنهم استطاعوا بإنقاذهم التّاجرَ أن ينقذوا شهرزاد من شهريار. فقد استخدم عصمت إبداعاً رائعاً في أحداث مسرحيته، لاسيما في رسم شخصية الشيوخ، وقصصهم الغريبة، لكن مسار قصة الشّيخ الأول تظهر متنامية مع الشيخ الثاني والثالث، ولو كانت إمكانية الدلالة تعكس في النص الذات الإلهية، أو المرجعية الدينية لأمكن ذلك من تعزيز القناعة، وتسوية المعادل الموضوعي للموت بطرفيه، موت التاجر وموت شهرزاد، ومن جهة ثانية لم يجعل عصمت من الشّيوخ وقصصهم تُظهر تجليات الاضطراب في شهرزاد وهو اللبنة المركزية، وإن بدت على العفريت، فالقصص الثلاث متشابهة مع تنويع طفيف في الرؤى، فالجهة المضمرة هو شهريار وعلاقته بالنساء. وقد تحققت مخالفتان تجولان في حيز السّيميائيّة من خلال السرد المسرحي:

الأولى: مخالفة لرمز الغزالة، فالغزالة سيميائياً ـ وفي المخيال العربي ـ رمز للجمال والأنوثة والعفة، فالكاتب خالف هذه السيميائية الرمزية من خلال وظيفة المسخ .

الثانية: مسخ النص الغادرين (شقيقي الشيخ الثاني) إلى كلبين، ومعلوم في السّيمياء أنّ الكلب دالة حياتية تشتغل في حقل الوفاء لا الغدر، هذا التركيب الحدثي المضاد للمعلوم والمشهور صاغ مفارقة على مستوى الحدث. أمّا الشّيخ الثالث، حتى يتخلّص الكاتب من آلية المخالفة نهج نهجاً تراتبياً تداولياً في موقف الشّيخ الثالث في دلالة المسخ .

إنَّ وجود الشّيخ الثّاني مع الكلبين هو دليل على فعل المرأة الكينونة، أي وصلة الشّيخ الذات الفاعلة بالموضوع، وإظهار أهمية شهرزاد لشهريار قياساً بفعل الجنية؛ زوجة الشّيخ، ومساعدته في تخطي العقبات، وفي جمع الثروة ثم حمايته من الموت، فقصة الشّيخ الثّاني هي المعادل الموضوعي لشهريار، وما تريد شهرزاد أن توصله إليه من وجوب الاقتراب منها،أي القدرة على الفعل، ووجوب الفعل. والنص لا يخلو من تناص أضاف شاعرية إلى المنجز عموماً من الوجهة السيميائية، إذ تحقق التناص تحققاً مبنياً على ثيمتي التماهي والتشظي، فقد تماهت شخصية

شهريار المعروفة مع شخصية العفريت بوصفها عطشى للقتل والموت، وتشظت شخصية شـهرزاد إلى شخوص الشيوخ الثلاثة الذين أخذوا على عاتقهم دور الإنقاذ .

الموت هو المدلول المشترك بين شهريار ـ شهرزاد من جهة، والعفريت ـ التاجر من جهة أخرى، لكن السياق النصي لم يكن منطبقاً تماماً، إذ خالف وظيفة الإنقاذ الشـهرزادية وظيفـة الإنقـاذ في المسرحية من حيث الجنس، إذ كانت وظيفة الإنقاذ الشهرزادية عامة، أنقذت جميع النساء من الموت / القتل، بينما التاجر لم ينقذ إلا نفسه، فوظيفة الإنقاذ عنده خاصة .

شخصيات الشّيوخ هي علامات على حضور السارد الأكبر" شهرزاد " الذي يبحث عـن الموضـوع القيمي، فالشّيوخ جميعاً تلقوا تحريكاً من قبل المرسل لتغيير ذات الفاعل الشيخ، من ذات حالة إلى ذات فعل. تكمن أهمية كل شيخ في إنجاز الفعل وحصـوله علـى ثلـث دم التـاجر، فالشّـيوخ الثلاثة هم وحدات تركيبية، اكتسـبت كـل شخصـية صـفتها بصـورة جوهريـة بتحميلـها دلالـة الفاعلية الكامنة في المستوى العميق. انبجست قصة الشّيوخ في الماضي، لكـن عـن طريـق الإسـقاط العاملي على المربع السيميائي واشتغالها على الشخصية، تغلغلت وكأنّهـا حصـلت في الحاضـر، فالعودة والنكوص إلى الماضي تبيّن أفق نظر واسع أُثبتت في شجاعة ش وإغاثة ت .

تحريك الشّخصية وتغيير وضعيتها في البنية العاملية:

يقوم ش١ بسرد مجموعة من الوقائع التي حدثت معه ومـع زوجتـه، مؤدّيـاً بـذلك دور المرسـل بواسطة السرد الشفوي للأحداث، بينما ش٢ و ش٣ يتلقيان ملفوظه، ويؤديـان دور المرسـل إليـه مع العفريت .

وبالنسبة إلى السارد الأكبر الفعلي "شهرزاد"، يكون ش١ هو الذات الفاعلة المحركة للأحـداث، وشهريار هو المرسل إليه، وبعد انتهاء ش١ من سرد قصّته، ويبـدأ ش٢ بـالتلفظ ينتقـل ش١ مـن الوضع العاملي مرسل إلى مستقبل (المرسَل إليه)، ويتحرك ش٢ إلى دور المرسـل المـتلفظ ويبقـى ش٣ هذه الأثناء في خانة التلقي، أي المرسَل إليه، إلى أن يصبح ش٣ هو المرسل والفاعـل بسـرده الحكاية، ويعود ش١ و ش٢ إلى خانة المرسَل إليه(التلقي)، فـالتلقي ذو أبعـاد ثلاثـة متباينـة، وذلك بتبادل أدوار ش، حيث يتمثل البعد الأول في الارتباط بالموضـوع، والبعـد الثـاني يتسـاوى

العامل المرسل مع المرسل إليه في القيمة، بينما البعد الثالث يميز الاختلاف الوحيد الكامن في طريقة تشكيل المادة المسرودة . ويمكن تمثيل أدوار الشيوخ الثلاثة في الجدول التالي:

الشخصية	د١	د٢	د٣
ش١	مرسل + ذات فاعلة	متلقي + مساعد	متلقي + مساعد
ش٢	متلقي + مساعد	مرسل+ ذات فاعلة	متلقي + مساعد
ش٣	مرسل + ذات فاعلة	متلقي + مساعد	متلقي + مساعد

نستشف من خلال الجدول استمرارية نحو الموضوع المحكي، أو الفرضي المؤدِّي إلى الاتصال بالموضوع القيمي وهو مساعدة التّاجر وخلاصه .

يبيّن الجدول كيفية انتظام شخصيات الشّيوخ، وموقعهم في الخطاب السّردي الذي يشمل الذوات، كما يبيّن انزلاقات الأدوار العاملية للشّخصية، وكذلك نخلص من الجدول إلى أنَّ الشّخصية الواحدة قد تقوم بأكثر من دور عاملي على طوال السرد .

أمّا شخصية الشّيخ عند الكاتب " لؤي عيادة " فقد اتسمت بالاتزان والورع منذ بداية عرض الكاتب لها، حيث إنّ الشّيخ في المسرحية يستمد جاذبيته من السّلطة الدّينية، أو الأخلاقيّة التي يتوفر عليها، ذلك بفضل سنّه المتقدِّم وسلوكه المشهود له بالاستقامة، ووقاره الظاهر، ورأيه السّديد، وهي سلطة تؤكّد قوة الشّخصية، فتجتذب/ تستقطب الشّخصيات الأخرى إليها، وتتعلق بها، فجعل منها الكاتب مركز الاهتمام، نقتبس من نص المسرحية ما يؤكد تربية الشّيخ تربية دينية ناصحة، وذلك من خلال الحوار التالي:

بائع الحبوب: عصابة الأربعين حرامي تسرق القوافل.. القرى.. أمّا أن تسرق أمثال الحذاء أسعد فهذا مستحيل.

الشّيخ محمد: إنّهم يقصدون الإخلال بالأمن لا أكثر، وهم يحاولون إيذاء الناس من أصغرهم حتى أكبرهم، أما أنت يا أسعد فلتذهب معنا إلى الجامع فالصراخ والعويل لا ينفع في مثل هذه الحالة .

عمر: وما الذي ينفع إذن يا أبي ؟

الشّيخ محمد: سنتكاتف جميعاً ونعوّضه .. (يلا) يا جماعة لقد تأخرنا عن الصلاة .. الشّمس ستشرق بعد قليل .[1]

يستحضر الكاتب في شخصية الشّيخ الجوانب المشرقة، لا سيما الدّالة على الكرم، والأخلاق الحسنة، وإغاثة الملهوف، والبعد عن الظن السوء. لكن هذه الشخصية تبقى في حالة سكونية لا تتغير، ثابتة في مواقفها النبيلة تُجاه السلطة ، على الرغم من الاضطرابات المحدقة، والضرائب المتوالية، فهو لا يحرك ساكناً تجاه السّلطة المتسلّطة / المستبدّة المتآمرة مع الفرنجة ضد الشّعب المصري، بل على العكس من ذلك، فهو يرجح أنَّ جميع ما تفعله السّلطة هو لحماية المواطنين، وسلامة أمنهم، ويصر على وجود "الأربعين حرامي"، ويدفع ابنه عمر إلى ديوان الشرطة ليسجّل اسمه تمييزاً له عن غرباء القاهرة :

---

[1] – عيادة، لؤي: مسرحية " سر المغارة " أو علي بابا والأربعين حرامي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٨٨، ص١٣.

الشّـيخ محمـد: لا يـا بـني .. فهـذا التصـرف مـن حـق حكامنـا علينـا ، طالما أننا نريد منهم الأمن والاستقرار.

العطـار : مـا يقولـه الشـيخ محمـد صـحيح كـل الصـحة ، إذ يجـب رصـد كـل غريـب ، وبـذلك نمنـع عصـابة الأربعـين حرامـي مـن دخول القاهرة .[1]

وُلد الشّيخ محمد على فطرته الخيّرة، فلا يمكن له أن يكون غير مساعد في البنية العاملية، فالموقع / الدور العاملي الذي يحتله في خانة المساعد عامة تشمل أي ذات فاعلة ـ وهذا يعود كما ذكرت إلى سجيّته ـ والموقف السكوني وفق الخطاب السابق يحرك ذات الشخصية "الشيخ" إلى خانة المعارضة غير المقصودة، فالشّيخ في موقفه المساعد للحكومة، ولأبناء القاهرة يشدُّ على إصراره بوجود "الأربعين حرامي"، ويخلق أجواء مساعدة للحكومة، وفي الوقت نفسه يشكّل موقفه من العصابة معارضة لجيل الشباب، لابنه عمر، وعلي بابا وغيرهم من الذين يؤمنون أنَّ الحكومة متآمرة مع الفرنجة ضد الشعب، وما عصابة "الأربعين حرامي" إلا أكذوبة اختلقتها السلطة لتدمير الشعب، وإفقار الناس وظلمهم. إنّ دلالة الشّيخ محمد الرمزية هي الإشارة إلى فئة من طبقات الشعب المستغَلَّة، تناضل من أجل الخلاص على مستوى القول والفعل، كما برز تعصبه للقديم الذي تربّى عليه في اتخاذ أسهل الحلول وأيسرها.

شخصيته مسالمة بعيدة عن الضوضاء، استحضر الكاتب في شخصية الشّيخ روح التسامح، وجعل من مبدئه الديني أساساً في التعامل مع الآخر .

بعد دراسة نموذج شخصية الشّيخ في المسرح السوري، وتحليل موقف الشّيخ المتباين من مسرحية إلى أخرى تبيّن وجود نمطين لشخصية الشّيخ في المسرح السوري، طرح الكتاب في مسرحياتهم نمط الشّيخ الانتهازي، ونمط الشّيخ المتمسّك بالتراث .

[1] – عيادة، لؤي: مسرحية "سر المغارة "، ص٢٤ .

الشّيخ الانتهازي: الذي أملى على فاروق آيات من القرآن، ثم تخلّى عن موقفه، وعمل لما يخدم مصالحه، مضلّلاً فاروق، ومبعداً عنه الحقيقة.

استطاع الكاتب السوري سعد الله ونوس أن يجعل شخصية الشّيخ في مسرحية " يوم من زماننا " تنطق بحقائق واقعية مؤلمة، يلاحظ من يتعمق بدراسة هذه الشخصية أنّها قريبة من واقعه / عالمه، جرّاء الوظيفة الجوهرية التي وظّفها ونوس لهذه الشّخصية، للشّيخ نوايا خبيثة، كشف الكاتب ستارها وبيّن انتهازيته، وجرّده من سلاحه / الدين الذي استخدمه ستاراً يخفي وراءه حقيقته، ويحقق من خلاله رغباته ومصالحه.

كما يرصد ونوس الشخصية الواحدة " الشّيخ " ويرقب تغيرها من حيث المبدئية، فصوّرها تارة تصويراً سكونياً هارباً، شخصية هاربة كما في " يوم من زماننا "، فالموقف الذي أحاله ونوس للشّيخ يتناسب عكساً مع دلالة الاسم، إذ أراد ونوس من هذه الشخصية أن تجعل المتلقي يتأمل ما يحيطه، وليس كلُّ ما يلمع ذهباً، وتارة أخرى انبثقت شخصية الشّيخ لتمثل الدلالة اللّغويّة، ومن أمثلة الشّيخ الانتهازي عند ونوس ذاك الشّيخ المتحالف مع السلطة " تيمور لنك " ضد الشّعب الفقير واليائس .

أمّا النمط الثاني فهو: الشّيخ المتمسّك بالتراث، والمحب الخير، وهو ما نجده عند الكاتب السوري " رياض عصمت"، هذا النمط من شخصية الشّيخ يرفض الانغلاق التام في الماضي، إذ وظّف الكاتب الماضي لخدمة الحاضر، وخدمة التاجر. أمّا شخصية الشّيخ برهان الدين التاذلي فهي تتناسب طرداً مع الاسم في مواقفها، جعله ونوس يعيش في أجواء مضطربة في مدينة دمشق، وغزو التتار، فوقف في وجه تيمور محافظاً على معنى العمامة، والتردد إلى المساجد. استشهد الشّيخ برهان الدّين التاذلي دفاعاً عن دمشق وأهلها، فسلك مسلك المدافع عن وطنه وعرضه، فدلالة الشّيخ الرمزية توحي بالاطمئنان، وتجعل المرء يقلّب مشاعره ويتحسّسها، أقصد بث روح الوطنية المتغلغلة في تحريك المشاعر بعيداً عن أي رقيب، هذه الشخصية التراثية وجدت في هذا الوافد من الغرب " تيمور " بدعة وضلالاً، حيث يبعد الناس عن حلقات الذّكر، وهي شخصية تاريخية تستدعي إعادة النظر بقناعة الذات التاريخية .

أمّا جمال الدين فيدّعي أنّه الشّيخ " ممثل السلطة الدينية " المتزمتة والمتمثلة بأقواله، التي يجزم بها أنّه متدين، والتقرب إلى الله، فيذكر أحاديث للرسول وآيات من القرآن دون أن يعمل بها أو أن يمت لها بصلة .

جاء في معرض سجال حاد في حوار داخل المسرحية ما يشير إلى ذهنية التفكير التي واجهته " للتاذلي " بها السلطة الدينية المتزمتة، فاتهمته بالكفر. فالحوار في المسرحية هو صراع بين شخصيتين، ولما كانت الشخصية إسقاطاً من محور الاستبدال، كان معناه أنّ الصراع بين تيارين متناقضين:

التيار الأول: يمثله الشيخ التاذلي، ويتّسم بأنّه تيار محافظ تفكيري واعٍ، يؤمن بمهمة الشّيخ المحافظ، الذي لا يُظهر تبرماً وتذمراً على الرغم من كل ما واجهه من محن ومصائب .

التيار الثاني: تيار يقف في وجه السلطة الدينية مدّعياً الدين، بداعي إشراكه الأخذ بمبادئ السلطة الدينية، وغايته تحطيم أسطورة التاذلي، ومن ثَمَّ مساعدة العدو " تيمور " لتحقيق مآربه في السيطرة على دمشق، وإخضاع أهل الشام لنفوذه .

أمّا شخصية الشّيخ محمد عند الكاتب السوري " لؤي عيادة " فهي شخصية رئيسة، ثابتة في مواقفها، اختلقها الكاتب لإلقاء الضوء على الشخصية المحورية، وفي ثباتها وعدم تغيرها طوال السرد دليل على ثبات الأفكار التي تتبناها هذه الشخصية التراثية، وقد بدت شخصية مستقلة عن هيمنة الشخصية المحورية، بل هي محركة الأحداث لصالح البطل في تحقيق برنامجه السردي، وإن لم تتغيّر تبعاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد، فهي توجّه الشّخصيات المحيطة بها جرّاء كمية المعلومات المقدمة حول الشخصية، تؤدي دورها العاملي المساعد بما تمتلكه من رؤى وأفكار، حدّدت مواقفها في المسرحية .

فالشخصية المسرحية منظار للعالم، تفكر وتسعى بقوة للوصول، تحاول في مسارها أن تستفيد من حركية الشخصيات المتعالقة معها، ومن رؤى الكاتب المسقطة عليها .

من الواضح جرّاء التحليل أنَّ كلمة (شيخ) لا يُقصد بها فترة زمنية معينة من حياة الإنسان بالقدر الذي تدلّ فيه على شخصية قطعت أشواطاً في التصوف حتى استحقت هذه التسمية، وعملت بتعاليم الدين الذي تعتنقه، وإن خلت شخصية الشّيخ من الفعل الواجب عليها إنجازه،

فالشيخ هو الدليل والمرجع لمعرفة الحق، يأخذ بيد الإنسان إلى جادة الصواب عن طريق السبل والمؤهلات التي بموجبها يغير كينونة الباطل غير المرئية، ويفصح عن فحوى الخير الكائنة في ذات كل إنسان، ففعله يليق بآداب شخصيته وإن شذَّ عن ذلك شاذٌ .

الفصل الرّابع

سيميائيّة المكان

عتبة المحور:

تناولت الدّراسة في القسم السابق سيميائيّة الشخصيات، وتم التعرّف من خلاله على الأدوار العاملية للشخصية، وسوف يمحّص البحث في هذا الفصل المفهوم المكاني الذي مارست فيه تلك الشخصية دورها العاملي، وماهية المكان السّيميائيّة، كما يبحث في تجليات المكان في النّص المسرحي، على أساس أنّ المكان علامة سيميائيّة مضاءة بمدلولات، استشفت من المغامرة التأويلية للعنصر الدال، إذ اختلفت الأمكنة التي عايش فيها الكاتب السوري أحداث مسرحيته، فمنها ما تميّز بجمالية شعرية للمكان، أدّى المكان في النص دور البطل الفاعل/الحقيقي، أو البطل المضاد، حيث يحمل أبعاداً سلبية، وأخرى إيجابية، ومنها الأمكنة الضيقة الدّالة على فقر الحال وعسر المعيشة أو الكبت النفسي، وهي ـ على الأغلب ـ مكثفة بدلالات سلبية، على العكس من الأمكنة المنفتحة البرّاقة ذات الاتساع غير المحدود.

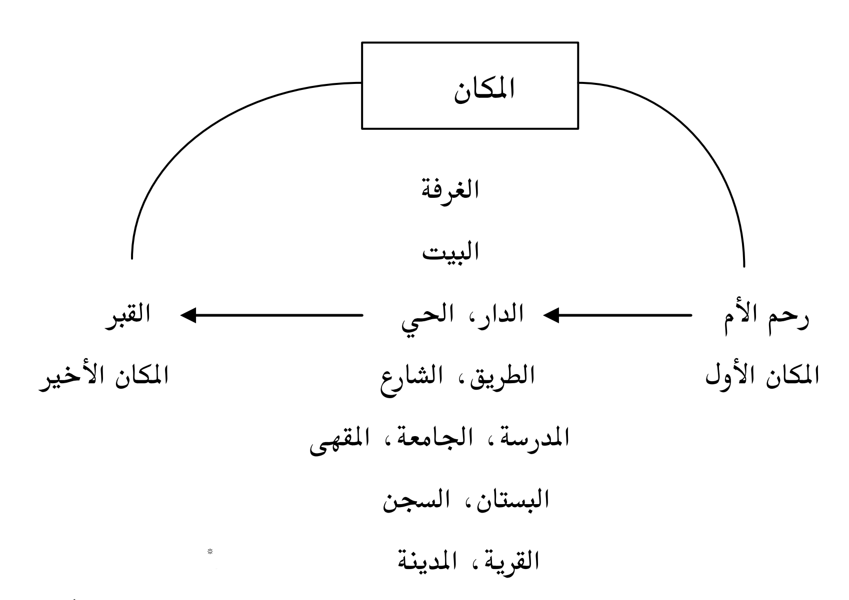
آثرت الدّراسة أن تبدأ بالتعريف بالمكان العام، أي مفهوم المكان وأهميته في حياة الكائن أيّاً كان، وانتقلت إلى التّخصيص لمعنى المكان، فدرست المكان الفنّي في الأجناس الأدبيّة، ثم خُتمت الدّراسة النظريّة بالحديث عن المكان الدرامي، بيّنت أنّ المكان من المكونات النصية، ويدخل في علاقة بنيو ـ سيميائية مع عناصر السرد الأخرى .

وفي الجانب التّطبيقي درست سيميائيّة المدينة والقرية على أنّهما أمكنة إقامة كبرى، أو رئيسة، ثم بنت الدراسة ممارستها النقدية في أمكنة الإقامة الفرعية مثل " البيت، والطريق "، ثم الأمكنة الإجبارية، مثل " السجن، القبر، المغارة "، وانتهيت إلى دراسة الأمكنة الاختيارية، مثل " المقهى، البستان ".

المفهوم والمصطلح:

المكان بمفهومه العام مائز بشموليّته وكليّته، فهو يشمل الإنسان ويحتويه بدءاً من أنطولوجيته نطفة في رحم أمّه وانتهاءً في وجوده الأخير في القبر، لذلك هو كلّي للإنسان من نقطة البداية مروراً بفترة البرزخ التي يحيا بها الكائن الإنساني إلى نقطة النهاية والفناء .

هذا المنظور الفلسفي للمكان شغل النقاد لدراسة إشكالية المكان وإبراز جمالياته، ويمكن تمثيل الدورة الحياتية للإنسان بالترسيمة الآتية:



تبرز الترسيمة سلطة المكان، وممارسة سطوته على الإنسان، الحاوية له كليّاً، سواء في ثبات المكان أم في تشظياته الدلالية. لكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن: هل المكان هو الذي يتشظّى ليحوي الإنسان ؟! أم الإنسان في سيرورة وصيرورة تجبره على ريادة تعددية الأمكنة ؟.

يمكن أن نجيب عن هذا التّساؤل بالقول: إنَّ العلاقة بين المكان والإنسان تكافؤية المبنى، فالمكان يطارد الإنسان ليحويه، فيستجيب الإنسان بالضرورة لهذه المطاردة، والعكس صحيح؛ لأنَّ " مفهوم المكان، محلاً أو حاوياً أو ممتداً، هو اصطلاح أنشأه الإنسان لكي يحدّد موضعه في المكان، ولكي يفهمه فهماً عقلياً، ولهذا لم تجد اللّغة والفلسفة مفردة تدل دلالة متميزة على حاوي

° – استفاد الباحث من التنظير الموجود في كتاب " جماليات المكان " ودمجه مع خطة السيميائية في التدليل، وخرج بالترسيمة المحدّدة أعلاه. يمكن الرجوع إلى كتاب "جماليات المكان": مجموعة من المؤلفين، المغرب: الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨، ص٥٠ .

الأشياء غير مفردة المكان نفسها " [1]، يدلُّنا المقبوس على الأهمية الإستراتيجية للمكان في أنطولوجيته، حيث يعدُّ المكان وعاء الأشياء التي لا تجد بدّاً لوجودها بمعزل عنه، وتتجلّى صيرورة المكان حينما يلامس التأويل، فيكتسب أبعاداً جديدة من محمولاته الدلالية.

المكان الفنّي:

أوجزت فيما سلف الحديث عن المكان الحقيقي بأبعاده الفيزيائية المؤطرة، لتترك الدّراسة حيزاً لمقاربة المكان المتخيّل في الوسط الفني .

إذا عشنا المكان الفيزيائي ولامسناه بحواسنا، فإنّنا سوف نعيش المكان الفنّي بآلية الخيال، لنعيش تجربة نفسيّة مع المكان الذي يشكّل انحرافاً وانكساراً بحسب النّظرية السّيميائيّة؛ لأنَّ " المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً، خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص، في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنَّه يركز الوجود في حدود تحميه "[2].

المكان الفني هو محاكاة للمكان الحقيقي، في عملية إسقاط المبدع الأشياء الملموسة على الفن، بآلية تجريديّة ذهنيّة، تأخذ من الكاتب حيزاً للتفكير لإجراء عملية إسقاطية محاكاتية ناجعة؛ لأنَّ المكان الفنّي في محاكاته الواقع يستقطب دلالاته لتستساغ الآلية الجماليّة للمكان، "فالمكان في النص الفنّي ذو طبيعة خاصة، ينطوي تحت إطار فاعلية الخيال، فالناص (شاعر، رسام، روائي، موسيقي ....) ينقل المادة المكانية الخام إلى آفاق جديدة من الانحراف والرؤية"[3]، فيتخلّى المكان عن أرضيته الكلاسيكيّة في كونه خلفية لمجريات الأحداث، ليكون عنصراً فنّياً بنائياً فعالاً، يشي بجماليته، في هذا الصدد يقول ياسين النصير " إنّ المكان عندنا شأنه شأن أي

---

[1] - العبيدي، حسن مجيد: " نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية "، ابن سينا نموذجاً، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٧، ص٢٠ .

[2] – باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٧، ص٢٢٧.

[3] – حسين، خالد: " شعرية المكان في الرواية الجديدة "، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، العدد ٨٣، ط١، اكتوبر ٢٠٠٠، ص٧٥ .

عنصر من عناصر البناء الفني يتجدّد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجياً مرئياً، ولا حيزاً محدد المساحة، ولا تركيباً من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير، والمحتوي على تاريخ ما "[1]، حيث إنّ تعدّديّة الأمكنة في النّص الأدبي لم تعد لمجرد سرد الأحداث ضمن خلفية مؤطرة هي المكان، ولم يعد الكاتب يقصد بالغرفة التركيب الهندسي بقدر ما أصبحت الغرفة من بناء الحبكة، إذ جعلها الكاتب مكاناً حميمياً، يمارس فيها المرء خصوصياته. إنّ إعطاء أبعاد هندسية للمكان من شأنه أن يساهم في بناء الأحداث وفق مبدأ التقاطبات المكانية ضمن ازدواجية في الخطاب الذي يؤدي إلى الصراع " لأن أنواع الخطاب يمكن أن تقدم مجموعة متصارعة من السلاسل أو الحلقات" [2] فالداخل يخلق دلالات تتجلّى في تضاديتها، أي الخارج، لينتج عن الثنائيات الضدية مرأى للشخصية. إنَّ المكان يخلق هوية الشخصية، كما يحدّد انتماءها الطبقي، لذلك نجد من الأهمية بمكان وصف المكان في الفن؛ لأنّه شرع أن يكون مسرح فعل الشخصية، وما يميز المكان الفنّي أنّه يعيش في إطار اللغة، وتبين للقراءة أنّ هذا الإطار وهذه الحدود هي حدود وهمية مساعدة، تؤدي وظيفة تخيليّة دلالية تمثل صورة المكان الفيزيائي المعيش لحظة تدوين الحدث، لذلك أفضل تسمية هذا المكان بالمكان اللغوي؛ لأنَّ صورة المكان الفنّي موجودة باللّغة، ويتم بناء وحدات المكان الفني وتركيبها باللّغة حيث " تسعى اللّغة الأدبيّة إلى صهر المكان المعيش وامتصاصه في علاقته بالكائن الإنساني، وشعرنته، باللجوء إلى آليات متعددة من التحويل والانحراف " [3]، ومهما بلغت التقانة اللغوية من تقريب المكان الفنّي إلى الواقع، ومهما حاولت اللّغة من تحسُّس المكان الفنّي فستجد نفسها عاجزة عن المطابقة. الأمر الذي يفتح مجال التأويل، والغوص في شؤون الدلالات وتحري مدلولاتها المنقلبة ـ بحسب الطبيعة الداخلية للشخصية ـ ليجعل المكان اللّغوي/ الفنّي متجدِّداً باستمرار.

---

[1] – النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦، ص٨.

[2] - وليامز، جيمس : ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة، ترجمة: إيمان عبد العزيز،المجلس الأعلى للثقافة،ط١، ٢٠٠٣، ص١١٧.

[3] – حسين، خالد: شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠٠٨، ص١٦٠ .

المكان الدرامي:

إنّ ما يميز المكان المسرحي من غيره من أمكنة الفنون الأدبية الأخرى (رواية، قصة،...) هو أنّ طريقة سرد المكان تتمُّ من خلال تحركات الشخصيات، وانتقالهم من مكان إلى آخر، مما يضيّق من مساحة الأمكنة في النصوص المسرحية. ودلالات المكان تظهر جرّاء انتقال الشخصية وتحركها، بينما في المكان الروائي نجد أنّ الروائي يسهب في وصف المكان، ويأتي بتفاصيل دقيقة عنه؛ لأنّه المتحكّم الأكثر فاعليّة في بناء المكان. ونلمس في كثير من المسرحيات أنّ الكاتب في بداية المسرحية، أو في بداية كل فصل يعرّف بالمكان، ثم تسير الأحداث ضمن الإطار المحدّد مسبقاً. إنَّ الكاتب الحاذق هو الذي يجعل شخصياته ترتاد أمكنة مختلفة؛ لأنّ انتقال الشخصية من مكان إلى آخر من شأنه أن يطبع النص بطابع الحيوية الديناميكية، حيث يشارك روح التّأليف المسرحي في إبراز سيميائيّة المكان الدرامي .

تعزّز مفهوم المكان في المسرح السّياسي السّوري في حقبة الثمانينيّات والتسعينيّات نظراً للأبحاث العديدة والكتب التي تناولت المكان بالتّنظير والتّطبيق، وعمل المسرحيون على تطوير أداة التخيّل الأدبي في النّصوص السّردية ـ في مسرحياتهم ـ إذ أصبح المكان في النّص المسرحي متجلّياً في بنية عميقة، يُنظر إليه على أنّه شخصية صامتة، تتحدّث دلالاته الجماليّة عن أهميته في النص، ويتخذه الكاتب ـ على الأغلب ـ للتدليل عن" موقف جمالي للمؤلف فضلاً عن احتوائه لصورة النص المكثّفة والواضحة والغنيّة. فالمكان يكشف عن جمال النص الخبيء الذي يبلور رؤية المؤلّف ومنظوره الجمالي "[1].

بنى الباحث منصور الدليمي أرضية تأسيسيّة للمكان في النص المسرحي، ووجد أنّ المكان الدرامي يتوزع في دائرة البنية السطحية، وما يتوالد عنها من بُنى عميقة. تبقى توالدات المكان في البنية العميقة منسجمة مع فكر المؤلف،حيث تتحرك باتجاه معاكس للبنية السطحية / الظاهرة، ليحدّد موقفه من قضية يعالجها مستخدماً مستويات المكان. وقد صنّف الباحث ـ منصور الدليمي ـ تلك البُنى في أربعة أنواع هي:

١ـ البنية المكانية المتولدة .

[1] – الدليمي، منصور: المكان في النص المسرحي، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩، ص٣١.

٢ ـ البنية المكانية المتدرجة .

٣ ـ البنية المكانية المتداخلة .

٤ ـ البنية المكانية المتكررة .

والمكان الدرامي لا يخرج عن هذه البُنى، حيث تتشابك علاقات الشخصيات وفقها؛ لأنَّ " فاعلية البنى، هي وحدها القادرة على البرهنة على نوعية التداخل والتشرب والاندماج لطبقات المكان، فتظهر على السطح المكاني مجموعة علاقات مكانية تعبر عن بنية ظاهرة، بينما البنى العميقة تشكل أنساقاً مكانية مضمرة، تستشف بوصفها كيانات قابلة للإدراك" [1]، تتحكم بنوعية العلاقات بين المكان والشخصيات، فتتأسس الدلالة سلباً أو إيجاباً، حيث تخضع هذه البنى في المكان الدرامي لمبدأ التقاطبات المكانية مثل : الداخل / الخارج، الأعلى / الأسفل، منفتح / منغلق ... إلى غير ذلك من التقاطبات. سيميائيّة المكان الدرامي هي النّظر إلى هذه التقاطبات في دلالاتها، وتسعى ـ السّيميائيّة ـ لربطها بالشخصيات، وبالطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها.

إنَّ المكان الدرامي بتأسيسه السابق يعدُّ أحد مكونات البنية السّردية للنص، كما تتكامل باقي عناصر السّرد البنائيّة مع المكان الذي يشكّل جزءاً مهماً منها، الأمر الذي يجعله من المكونات النصية. إضافة إلى أنّ المكان يفقد قيمته الدلالية بانطوائه أو انعزاله عن مجريات الأحداث أو شخصيات السرد؛ لأنّ: " المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السّرد، وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات يجعل من العسير فهم الدور النّصي الذي ينهض به الفضاء داخل السرد " [2]. يكتسب المكان باندماج الكائن في حيثياته قيماً إنسانية، تنشأ علاقة تأثير متبادل بينهما، لأنّ المكان بعيداً عن الشخصيات لا قيمة وجودية له، ولا دلالة سيميوطيقية، والدور النّصّي للمكان يتحرّى أنماط الشخصيات، ووفقها يتأسّس سلباً أو إيجاباً .

---

[1] — المرجع نفسه، ص٨٨ .

[2] — بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي: بيروت ـ الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص٢٦ .

سيميائيّة الأمكنة الرئيسية:

تقسم أمكنة الإقامة الرئيسية إلى قسمين: المدينة والقرية، ويمكن أن نسمي هذه الأمكنة بالأمكنة الكبرى، أمكنة السكن الكبرى.

سيميائيّة المدينة:

كانت المدينة وما تزال من الأحياز المكانية التي تجمع احتشاداً سكانياً كثيفاً، حيث يتألف فضاؤها من مزيج مضغوط من الأمكنة، ويعتمد وجودها جغرافيا على التبادل الوظيفي للسكان، وكل دور أو حركة ضمن هذا الفضاء يؤدي عملاً ما، " هكذا فإن كل حركة منجزة داخل الفضاء الجغرافي تعد دالة بالمعنى الديني والأخلاقي للكلمة "[1]وقد عرّف مايكل جرانت المدينة بأنّها " مكان يجتمع فيه عدد من السكان يعيشون حياتهم اليوميّة بكل ما فيها من علاقات تربطهم بعضهم ببعض، سواء على الصعيد الخاص أو العام، وقد تكون هذه المدينة محددة في مساحتها أو في أهميتها أو في عدد سكانها "[2]، لكن نسبة سكان المدينة في تزايد مستمر؛ لتوافر فرص العمل، مما يحذو بنا القول: إنّ عدد سكان المدينة يبقى حالة افتراضية وعلى الأغلب غير مؤطّرة السكان، حيث يتوقف ذلك ـ أي التراكمية السكانية ـ على ظروف اجتماعية واقتصادية يمرُّ بها السكان .

والشخصيات في المدينة تعيش على أرض مؤطرة المساحة، إلا أنَّ عمل سكانها يختلف كثيراً، ويتمايز من صناعة وتجارة .....الخ .

إنَّ جماليات المكان ـ المدينة تتجلّى في مظاهر الخوف والرّعب، وابتعاد الناس عن ثقة بعضهم ببعض، حتى تحولت الحياة في المدينة إلى آلة لمكافحة القيم الإنسانيّة، حيث تبتعد بالفرد عن كلّ مظاهر البساطة الّتي نألفها في القرية، فالمدينة مكان معادٍ اجتماعياً، أي في ظل سوء العلاقات الاجتماعية، أو الحياة الاقتصادية؛ لأنّ المدينة بكل تناقضها تؤمّن فرص العمل في

---

[1] - لوتمان، يوري: سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، بيروت ـ الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠١١ ، ص١٣٣.

[2] – نقلاً عن: شاهين، أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١، ص٩٢.

أجواء جماليّة معيّنة، وتكرّس فرص العمل لمصلحة فردية، فالنّاس يستغلون بعضهم بعضاً في الأعمال اليوميّة التي أصبحت أعمالاً اعتيادية.

إنَّ طبيعة الحياة في المدينة بعيدة عن البساطة والسّذاجة، تغذي نفسيّة الكائن أحاسيس التسلُّط والقمع والضياع، وهي بهذه الجمالية تكشف عن طبيعة القوى المتفاعلة في المكان.

حازت المدينة في النص المسرحي على حضور سيميائي كثيف الدلالة، يختلف من شخصية إلى أخرى، إذ ساهمت في وضع أسس سيميائيّة للشخصية، تتداخل فيها قيم الشّخص مع المعايير الاجتماعية، ومع المصالح الذاتية / الفردانية، وتسطو على الواقع المعيش بسيادة عادات خصوصية في المجتمع، وتقاليد بالية لم يعد لها معنى سوى القهر والحرمان، حيث ينهش القوي لحم الضعيف ويفتته.

المدينة رمز تحكم أصحاب الأموال، تتشابك فيها قسوة الحياة ومرارتها، والبعد عن قيم المحبة والألفة. إنّ فضاء المدينة يشكّل حالة هروبيّة للذّات، يحتشد الكائن في تصرفاته الظلم والاستغلال؛ كي يستطيع العيش فيها، إذ إنَّ كل ما يحيط بالمرء من أشياء يوحي بالبطش والقوة.

تصبح المدينة الحلم عند شخصيات حالمة، غارقة في الحب، مستأنسة بلذّته، وهو ما نجده عند ونوس في مسرحية " ملحمة السراب"، حيث تطلب فضة من عشيقها أن يسافرا إلى مدينة مجهولة، لا أحد يعرفهما فيها:

فضة: (...)، دعنا نسافر.

عبد الرحمن: نسافر إلى أين ؟

فضة: إلى أي مكان بعيد، إلى مدينة بعيدة، لا يعرفنا فيها أحد .. أنا وأنت ومعنا مال كثير، ستشتري لي ثياباً جميلة، وعطوراً فاخرة.سنأكل في مطعم،

وسننام في فندق. فراش واسع ونظيف، نتلاعب عليه، ونتبغـدد طـوال الليـل، تخيّـل سنقضي الليل معاً، وسأنام على زنـدك، وتنام على زندي...[1]

تجد فضة رغد الحياة في مدينة بعيدة، تتوحّد روح الشخصية مع المكان البعيد "المدينـة" كـي تعلن نزقها من المكان القريب / الحالي. بهذا الاستقطاب المكاني بين الثنائيات: البعيد / القريب، الداخل / الخارج. تتجلّى أهمية المدينة البعيدة، لكونها مكان الألفة والعشق، وتمارس الشّخصية طقوسها الغرامية بعيداً عن أعين الرقباء؛ لأنّها في منأى ـ خارج ـ عن الناس" لا يعرفنا فيها أحد".

إنَّ هذا الاستبصار للمستقبل الناتج عن رؤية الشخصيات هو حصيلة تفاعل الشخصية مع المكان القريب؛ لذا انسلخت الشخصية عن المكان القريب لتستشرف المستقبل في المكان البعيد / المدينة. ويأتي وصف المدينة الحلم في مسرحية محمود جميل حميدان على لسان إحدى شخصياته الذي يعرّف بنفسه وبمدينته (البلد القادم منها):

ابن فرجان: اسمي فضـل بن فرجـان. وبلادي تلك التي لم تصل

إليها إلا الطيور المهاجرة، والرياح المسافرة، لترتاح

على ذراها التي تطاول السماء وتزهى بالكبرياء على الغيوم . [2]

وفي مسرحية "طقوس الإشارات والتحولات" نرى إشارة من الكاتب إلى العادات الدمشقيّة الأصيلة، المدينة المتمسكة بالتراث الديني، حيث يجعل الكاتب مدينة دمشق تضجُّ للوقعة التي أصابت عبد الله عندما أمسكه عزت مع وردة، بذلك يعطي المدينة ـ دمشق بعداً مكانيّاً مدرك التأثير في حياة الشّخصيات، ويضع الإنسان في مأزق بالنسبة إلى وضعه الاجتماعي، حيث يضطر الشّخص إلى التمييز بين المستوى الوظيفي ودأب الحياة الاجتماعية:

العفصة: أهذه بشارتنا ! ألا يسعدك أن يقع عدوك هذه

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية"ملحمة السراب"، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٦، ص٤٣، ٤٤.

[2] – حميدان، محمود جميل: مسرحية " الصولجان و .. السلطان يا مولاي "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٢، ص١٣٤.

الوقعة! قامت دمشق، ولم تقعد . وما (...) [1]

تصبح المدينة حلماً عند بطل مسرحية " كركوز وست الحسن " حيث يرحل عنها ـ عن المدينة ـ من أجل ستّ الحسن، وعند وصوله يجد ملامح مدينة ثانية، فكل ما فيها قد تغير، إلا أنّها تبقى المدينة المحبوبة التي يصل إليها وإن كان معصوب العينين كما يقول:

كركوز: (...) ،وأخيراً عدت يا كركوز إلى المدينة التي تضم بين أسوارها قلبك الرهينة عند أجمل فتيات الدنيا.ما أسعدني وأنا أعود إليك يا مدينتي المحبوبة! (مذهولاً)قف يا سراج إن لم أكن مخطئاً فقد كان بيتي هنا.. نعم .أكاد لا أصدق . لا يمكن أن أخطئ.. والله لو كنت معصوب العينين لعرفت كيف أصل إلى مسقط رأسي. [2]

الطرق تغيرت، ما عادت طرق المدينة التي ألفها، حتى مكان بيته " مسقط رأسه " قد تبدّل، والناس يتوجّسون خيفة في ظل هذه التحولات المدينية، فتصبح المدينة بين الجديد من الذكريات وقديمها. إنَّ المدينة في المسرحية رمز للذاكرة المحرّكة لضمير البطل، فهو (كركوز) ولشدّة حبّه لست الحسن قد ضحّى بكل شيء، بالمدينة المحبوبة، مدينته القديمة، بيته، بما فيه أمه التي كانت تسكن داخله ...الخ، ولم يبقَ له سوى الذكريات، حتى أعزّ أصدقائه لم يعرفه، وظنه من مدينة أخرى:

الحمّال: لا شك أنك غريب عن المدينة .

كركوز : بل أنا منها يا عم،ولكنّني كنت مهاجراً إلى جزيرة بعيدة . وها أنا ذا أعود لأراها مدينة أخرى..قل لي ألم يكن مكان هذا القصر بيت تسكن فيه امرأة ؟!. [3]

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات " ، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٥، ص١٩.

[2] – الكاتب، محمد جهاد: مسرحية "حكاية كركوز وست الحسن "، ص٥٣ .

[3] – المصدر نفسه، ص٥٤.

في ظل هذه التحولات في المدينـة، وهـذا التّوسُّـع أو الزحـف العمرانـي الـذي جعـل مـن المدينـة الصغيرة مدينة واسعة الامتـداد، بـات النـاس يحسـبون ألـف حسـاب لبعضـهم، وفقـدت الثقـة بينهم، إذ أصبحت المدينة تشكّل بعداً مهماً في حياة الناس:

الحمّال: بيني وبينك لم يعد أحد يثق بأحد في مدينتنا. نصف أهـل المدينة يتجسسون على النـصف الآخر. ساعدني يا بني على حمل أحمالي. فأنا أكـدّ على عيالي فلا أحصّل لهم غير الخبز .[1]

لم تعد المدينة رمز الأمل الذي تحمله الشّخصية، فقد ترك كركـوز مدينتـه علـى هيئـة بسـيطة، وذهب لتحمُّل المشاق؛ كي يبلغ الأمـل المنتظـر أثنـاء عودتـه، إذ طالمـا تغنّـى بالمدينـة الحلـم في سفره. وعلى الرغم من كل أسفاره ومتاعبه التي لقيها، وكل ما رآه مـن مـدن بقـي كركـوز يحـنُّ ويتذكر مدينته، فهو لم يتـذكر في سـفره سـوى مدينتـه؛ لأنَّـه يـدرك أنَّ مدينتـه في الواقـع هـي الأجمـل، ولا تفارقـه أبـداً أينمـا حـل وارتحـل. ومـن مـتغيرات المكـان، أو حفريـات المكـان في الشخصية نجد أنّ الناس، وهم من متغيرات المدينة اتخذوا شكلاً واحداً في لباسهم:

كركـوز :هـا هـو ذا الرجـل قـادم نحونـا . لـن أدعـه قبـل أن يخبرنـي بمـا يعـرف ... ولكـن ألا تـرى معـي يـا سـراج أن أهـل المدينـة يضـعون علـى رؤوسـهم غطـاء متشـابه ؟، بـل هـو غطـاء واحـد.

كركـوز :أراهـن أنـك تتنكـر في هـذا الـزي . قـل يـا مصـرم هـل وصـلتكم عـادة الاحتفـال التنكـري كمـا يجـري في المـدن المجـاورة.[2]

يطلب مصرم من صديقه كركوز أن يصحو من غفوته فهذه المدينـة هـي الـتي غادرهـا قبـل عشـر سنوات، لكنَّ الناس ظنّوا أنَّ كركوز قد غرقت به السفينة أثناء عودتـه إلى المدينـة، فـالزمن وهـو بعدٌ من أبعاد المكان أنشب حفرياته في المدينة ـ النـاس / الشخصـيات، حتـى انقلبـت المدينـة، وانقلب معها سكانها من أناس أليفين إلى معادين. فالمدينة الأليفـة الـتي ألفهـا كركـوز تطـوّرت،

---

[1] – الكاتب، محمد جهاد: مسرحية "حكاية كركوز وست الحسن "، ص٥٥ .

[2] – المصدر نفسه، ص٥٧ ، ٥٩ .

والحكم تغير، فأصبحت مدينة معادية في ظل تشرُّده عن أرضها ونفيه، فالغربة المكانية للمدينة استمدت طقوسها من الزمن الجديد، زمن غياب كركوز وغربته، وكأنَّ عودته إلى المدينة هي حالة استكمال لمأساة واقعة، تطلب كمالياتها (مأساة زواج ستّ الحسن ونفيه بطريقة ما ..):

كركوز: ما الذي ينفعني في هذه المدينة.كأنني أرى مدينة غريبة عني . ماذا أفعل الآن ؟!.

مصرّم: اهرب يا كركوز..اخرج من المدينة قبل أن تكتمل المأساة !.[1]

أصبحت المدينة تخضع لنظام الغابة مَنْ يمتلك القوة فيها يصبح سيداً وصاحب حق .

سراج: القوة في هذه المدينة فوق الحق والحقيقة ..[2]

تنتج المدينة دلالاتها وفق ثنائيات تضادية مثل: السذاجة = الخبث، البراءة = الإثم / الذّنب، القوة = الضعف، احترام القانون ويتضمن تحمّل الظلم = اختفاء الظلم وكسر حواجز الحقيقة . يَنْشَدُّ كركوز لمدينته لسببين: الأول: هو وجود الحبيبة التي تغرّب لأجلها .والثاني: لأنّه أسير عادات دأب على حيويتها في هذا المكان .

يستطيع المرء أن يمارس عادات كثيرة في مدينة أخرى، إلا أنّ كينونة مدينته بأبعادها الأيديولوجية والدلالية والاجتماعية تستكمل الرؤى لدى البطل، وتجره إليها عنوة، حيث يستطيب له الفعل، وتنفتح شهيته لمارسة العادة / الفعل بحرية واستقلال، وإذا كان كركوز ينشدُّ للمدينة بسبب آخر، ولنفترض أنّه سياسي عندئذٍ ـ إذ صحت الأقاويل بأنّه مات أثناء عودته ـ تكون للمدينة دلالات سياسيّة، حيث يستمد المكان ـ المدينة سياسته من سلطان أو سطوة المساحة السّياسيّة المديرة للأحداث؛ لأنّه لا يعمل " المكان السّياسي بمعزل عن المساحة السّياسيّة العالمية، فله فيها أحلاف، وله معها ارتباطات "[3]، فالمدينة مصدر الإلهام السّياسي

---

[1] – الكاتب، محمد جهاد: مسرحية "حكاية كركوز وست الحسن "، ص٦٦.

[2] – المصدر نفسه، ص١١٣.

[3] – زايد، عبد الصمد: المكان ودلالاته، حولية الجامعة التونسية، ع(٢٩)، تونس، ١٩٨٨، ص٩٨.

الأوّل؛ لأنّها تعكس جملة الأحداث الصادرة عن الشخصيات التي تعمل على التوسع والامتداد، خاصة إذا عرفنا أنّ مكان الغربة هو مكان تقلُّص وانقباض .

وفي مسرحية " الأرض الوعرة " تدور معظم أحداث المسرحية في مدينة بيروت، يصف الكاتب بيروت في ظلّ الاحتلال، ويأتي وصفها من قبل مجموعة الاحتلال أحياناً:

الرجل : هذه بيروت مجموعة الاحتلال : خيمة كبيرة مزركشة ، خيمة لا تحتمل الريح فهل تحتمل النار . (زخات كثيفة من الرصاص .. تختلط بصوت الذعر والهرب).[1]

إنَّ المحتلين يشبّهون جمال بيروت قبل القصف بالخيمة المزركشة التي لا تحتمل عاصفة، فكيف تحتمل القصف والنار. لكنّ حملة الجيش الإسرائيلي لقيت مقاومة عنيفة، فصمدت بيروت طويلاً، حتى تعرضت للقصف والحرائق والقذائف الكبيرة، عندئذٍ نسمع استغاثة الأرض /المدينة/ بيروت، فهي تنوّه بأنّ من يعطي دمه وإرادته وتصميمه في هذه الحرب الطاحنة= سوف تتعهد له بالبقاء في بيروت (لأعطيكم وجهي)، تتحدث بيروت بدافع قوة الانتماء، وسطوة المكان؛ لأنّهما يحتمان على الشخصية التشبّث بالأرض، وعدم النزوح عنها في ظلّ تهديد قوات الاحتلال:

مجموعة: قالت الأرض في يوم الحصار ، أعطوني

جراحاتكم وإرادتكم أعطيكم وجهي .

يا بيروت يا بيروت

يا شجر يغتال النار وليس يموت ليس يموت

يا بيروت يا بيروت

جنود الاحتلال: قذائف من أجل المدينة، قذائف للأبنية

[1] – أبو معتوق، محمد: مسرحية " الأرض الوعرة "، ثلاث مسرحيات، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٢، ص٢١٣.

الكبيرة والصغيرة . (يستعرضون أسلحتهم).[1]

تحولت المدينة إلى بؤرة صراع بين الأهل والغرباء، والمسرح الذي تدور فيه أعمال العنف. يسجّل الكاتب علاقة المدينة بأحد المقاتلين، وهو المقاتل الذي أصيبت ساقه في القصف الأوّل على بيروت، وبترت، فاستند على البندقية، وفي القصف الثّاني أصيبت البندقية فاستند على الصخرة وهو يقاوم من أجل المدينة ـ بيروت:

الجوقة : عندما قصفت الطائرات المدينة المحاصرة ، أصابت

المقاتل وبترت له ساقه . فاستند المقاتل على البندقية.

(صوت انفجار في طرف المسرح ينقذف من وراء أحد المتاريس مقاتل مربوط الساق ... ينهض ويستند على البندقية .)

الجوقة: وعندما جاء القصف مرة ثانية (صوت قصف) أصاب

البندقية فاستند المقاتل على الصخرة .[2]

لم يستسلم للمعتدين، استمرت المقاومة؛ لأنّ المدينة قد حفرت مسارات عميقة في الشخصية، إذ إنَّ الارتباط بين المقاتل وبيروت هو ارتباط روحي وثيق، فهي لا تعادل روحه، بل أكثر من ذلك؛ لأنّه يدرك عراقة بيروت، فهي ممتلكاته ومواطن الجمال التي احتضنته وأقام فيها في السّلم والأمن؛ فكيف له أن يتخلّى عنها في الشّدّة والمحنة. بيّن الكاتب استبداد المكان، وتحكمه بالشخصية وفق عوامل سوسيو ـ ثقافية معيّنة، عملت على هدم الفجوة الفاصلة بين الشّخصية والمكان، وسعت إلى زيادة التّواصل بينهما، أي أنّ هذه العملية استدعت مفهوم التجاذب من مبدأ التقاطب المكاني وفق ثنائية: التنافر / التجاذب .

سيميائيّة القرية:

الحياة في القرية قائمة على التشرُّب و الاندماج بين أبنائها، وتتميز القرية بمساحاتها الواسعة من الأراضي التي تشدُّ الإنسان إليها، كما تعكس أبنية القرية البسيطة حياة شخوصها القائمة /

---

[1] – المصدر نفسه، ص٢٢١ ، ٢٢٢.

[2] – أبو معتوق، محمد: مسرحية " الأرض الوعرة "، ص٢٢٩.

المبنية على البساطة، لكن مع تقدم الزّمن وازدياد نسبة السكان امتدَّ الزحف العمراني في القرية إلى تلك الأراضي الواسعة لتتحول القرية إلى مدينة، وعلى العكس من ذلك فإنّ الدمار والحروب التي أصابت القرى محتها من الوجود، فلم تعد قرية بل أطلال قرية .

إنَّ ما يميّز القرية هو طبيعتها الخلّابة والفسيحة، التي تدلُّ على الحرية والانفلات من القيود والعوائق الاجتماعية، كما تمتاز بنقائها وهوائها، ومن ثَمَّ تعكس صورة الألفة والمودة بين سكانها، فكل شخص يعرف أنحاء القرية وأفرادها؛ لأنّها مؤطّرة السّكان، والناس يزورون بعضهم على السجية دون مواعيد أو تكليف، كما في المشهد:

عبّود : تفضلوا ـ تفضلوا ... أعذروني إن جئت دون خبر مسبق .

قلت في نفسي أنت لست غريباً عبّود. إنك ابن الضيعة، وأهل الضيعة يزور بعضهم بعضا دون تكليف أو مواعيد فهل أنا مخطئ؟

الشيخ عباس: (بحماسة واضحة) معاذ الله.[1]

إنَّ أجواء الرّيف توحي بالطمأنينة، والحياة في القرية تمثِّل عالم الأمومة كما في المشهد السّابق، فكلّ شيء هادئ وعلى الفطرة، والأجواء محبّبة في نفس كلّ إنسان يتوق إلى أحلام صغيرة، والطقوس الحياتية والعادات في القرية، وتطلّعات أهلها البسيطة تشعر الإنسان بالدفء الروحي. والإنسان الرّيفي مهما ابتعد عن قريته؛ فإنّه لا يلبث أن يعود إدراجه إليها؛ لأنَّها تعنُّ على باله أينما حل، ولن يجد مكاناً أمومياً أكثر من القرية، لأنَّ القرية تعني الجذور والأصول، والأرض، والقرب منها يجعل المرء يتغنّى بالطهارة والنّقاء والحنان والحب الصادق .

إذا كان الفرد في المدينة يهتمّ بذاته، ولا يهمّه تطوير المدينة أو مصلحتها؛ فإنّنا نلمس العكس في القرية، إذ بات الشخص يهتمّ بمصلحة القرية، وتقع على عاتقه مسؤولية الذّود عن حماها. إنّ مصلحة القرية جماعيّة تخصّ كلّ أفرادها، ويجب على المرء حمايتها والدّفاع عنها ضد كلّ خطر يتهدّدها:

المنادي: اسمعوا جيداً يا أهل القرية، واتقوا الله في نسائكم وأطفالكم

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " ملحمة السراب"، ص٢٢.

وأموالكم ..إنما أنقل إليكم أمراً خطيراً يؤثر على مستقبل القرية وأهلها .

المختار: نحن نستمع إليك .. وكل شيء في القرية يهمّنا .[1]

يحث أحد أفراد القرية جميع أهلها على أمر أخبر به خطراً عليها، منطلقاً من قلب عامر بالإيمان، وبالتوحُّد لمجابهة الخطر، لأنَّ الوباء إذا حلّ بالقرية ستكون نتائجه وخيمة على الجميع. إنّ المنادي يوجّه خطابه إلى أهل القرية؛ لأنّه عشقها وعشق أهلها وحياتهم؛ لذلك توجّه بخطابه إلى أهل قريته، إذ عزّ عليه أن ينتشر فيها الفساد والدمار، يختزل المنادي وصف أهمية القرية، وما تحمله من أبعاد أيديولوجية بهذا المشهد المكاني:

المنادي: هل كان علي أن أخون الخبز والملح الذي أكلته بينكم ....

وأخون تراب هذه الأرض وأهلها وأسكت على شرّ يتهددكم ؟!

(...) لكنني مدين لأهل هذه القرية بالكثير، فقد نشأت فيها

ولم يهن عليّ أن أتركها تتعرّض للشّرّ ولهذا جئت أنبهكم.[2]

تقف القرية على القطب النقيض للمدينة؛ لأنَّ تطلّعات أهلها تمثل الحياة، بينما الثانية تمثل الموت، حيث يحمل الشخص في القرية القيم الحميمية للمكان الذي يمثل قطعة من الماضي "نشأت فيها"، استطاع الكاتب بهذه اللّغة المألوفة أن يجعل من القرية المكان البؤري للشخصية، حيث تمارس سطوتها المكانية على الأفراد. الريف هو المكان الذي تفوح منه عطور الحب والهناء، بهذه اللّغة البسيطة والمتداولة، أكّدت جماليات المكان ـ القرية الغارقة بمدلولات التأثّر والتأثير رؤى الكاتب " المخضلة السعيدة التي لا نهاية لها، ورسم الريف في لحظة عشق

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية" الغرباء "، الأعمال الكاملة، ج٢، دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٩، ص٦٨٠.

[2] – عرسان، علي عقلة: مسرحية " الغرباء "، ص٦٨٢.

حقيقي صادق، ذاب وتوحّد فيه، فكان الريف رمز الماضي"[1] الذي شكّل وجود / حاضر الكاتب .

إنَّ للقرية ذكريات جذورية، فهي التي احتضنت الإنسان طفلاً، ورعته بين بياراتها وحقولها حتى شبَّ، وهي موطن الآباء والأجداد، إذ انحدرت من القرية أصول المرء، فالماضي يهمّ الكاتب؛ لذلك انطلق لإعلان أهمية الحضور :

أبو يونس: (ينهض شيخ من أهل القرية) أنا يا مختار من أهل القرية، ولي ثلاثة أولاد و أولادي لهم أولاد الحمد لله، جدي وجد جدي وجدودهم عاشوا وماتوا ودفنوا في القرية، وأنا أقول هذا الكلام ليعرف الجميع أن حاضر القرية يهمني كما يهمني ماضيها، الذين عاشوا قبلنا على هذا التراب ما نكثوا عهدا قطعوه على أنفسهم لأحد...[2]

رسم لنا الكاتب القرية ـ المكان الأثير، تمسّك بكل لحظة من لحظاتها، تمسّك بالأمل المنبثق من ترابها، حتى ظهرت القرية متجدّدة. إنّ الإشارات الدالة على أصالة المكان في المشهد " أولادي ـ جدي ـ جدودهم ـ جد جدي، عاشوا، ماتوا، دفنوا في القرية)، هذه الوحدات الدلالية تحيل إلى تقاطبات مكانية مثل ثنائية: الانقطاع / الاتصال، الأهل / الغرباء، الموت / الحياة، الماضي / الحاضر. إنّ الدلالة السّيميائيّة للقرية إيجابيّة تتجلّى من خلال التواصل مع الأهل / الأجداد، حيث تضفى صفة الانقطاع ما دامت روح البساطة والتواصل كائنة في شخوصها.

إنَّ هذه الرؤية الإنسانية النبيلة للقرية أثبتت العشق لهذا المكان الأصيل، فوضعنا الكاتب أمام لوحة مكانية فنيّة تنطق بقوة ارتباط الشخصية بها، وتجلّت وفق سلسلة ملفوظات سردية.

---

[1] – حمودة، حنان محمد موسى: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجاً، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦، ص٣٨.

[2] – عرسان، علي عقلة: مسرحية " الغرباء "، ص٦٨٥.

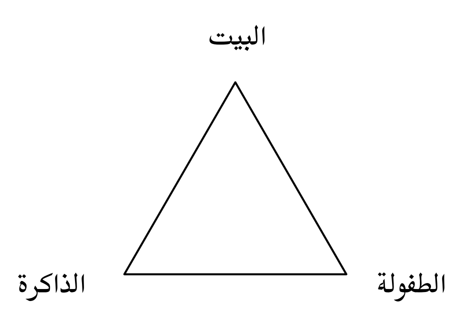
سيميائيّة الأمكنة الفرعيّة:

إنّ الأمكنة الفرعية التي يتحرك ضمنها الكائن متعدّدة، وفي المسرح السّياسي السّوري أمكنة فرعية كثيرة، مثل البستان والجامع والكنيسة والبيت والطريق والغرفة والشارع ....الخ. اخترت من هذه الأمكنة للتحليل الأكثر أهمية، والأقل استغناء عنها للمرء وفق ما يأتي:

سيميائيّة البيت:

يشحن المكان ـ البيت برؤية سيميائيّة استرجاعية لما لهذه المساحة / البيت من دور فعال في بناء جوٍّ تطغى عليه السعادة والهناء، وحضور البيت أشدُّ رسوخاً وتعلُّقاً في ذاكرة الكائن نظراً لدلالات المتعة والدّفء الإنساني المتجمّعة فيه، كما تنخرط أهميّة البيت سيميائيّاً بالتدليل على الفكر الماضي الرّاسخ والأكثر ديمومة ـ عهد الصبا ـ حيث تنشط الذاكرة بالرّجوع إلى تذكُّر أجمل أيام العمر، وتظل ذكرى هذا المكان ـ البيت أبداً في مخيّلة الكائن.

وتترسّخ في الذّهن صورة البيت لما يمدّنا به من زاد ثمين عن معنى الحب والألفة، ويبعدنا عن التشتُّت والانطواء " فما أن يلوح البيت في أفق الذاكرة، حتى يستحضر الماضي مشعّاً مخصباً ومخضباً بالخيال والحلم، واللّذة وتتوهج ذكريات الطفولة ساطعة مضيئة، مدعوكة بالدّفء "[1]، فالبيت علامة الطفولة، واستحضار الذاكرة. يمكننا إسقاط ذلك على ثالوث العلامة البيرسية كالتالي:



يتّضح أنَّ البيت هو القاسم المشترك الأكبر بين الطفولة والذاكرة، حيث تستدعي صورة البيت الذاكرة التي تعجّ بالطفولة.

[1] – حسين، خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص٢٥٧ .

اتسعت صورة البيت لتشمل الغرفة أو القصر أو الكوخ، فالقصر هو بيت يدلُّ على ثراء الكـائن، كمـا أنَّ الكوخ هو بيت يعكس الطبقة الاجتماعية لمالكه، أما الغرفة فقد تكون منفردة فتشـكّل بيتـاً، وقـد يتكون البيت من غرفتين أو أكثر ويبقى اسمه بيتاً، للتدليل نذكر:

الأرجواز: وذات يوم .. جاء ابن أخي كي يتم تعليمه في الجامعة،

فرحبت به، وأفردت له غرفة في بيتي[1].

يشمل بيت الأرجواز أكثر من غرفة، وقد خصّص غرفة من بيته لابن أخيه، فاتخذت الغرفـة معنـى الخصوصيّة؛ لأنّها أكثر احتواء لممارسة الكائن حياته الخصوصـيّة، فيشـعر الإنسـان وهـو في الغرفـة بالارتياح النفسي لأيّ فعل، فيخلع ملابسه دون توجُّس ليرتدي غيرها، وغير ذلك من علاقات تقـام في الغرفة، فالعلاقة بين الإنسان والغرفة أشدّ حميمية وألفة، وكأنّ بروتوكول الصـداقة والمؤانسـة قـد تمَّ بينهما. نخلص إلى أنّ الغرفة جزء من البيت، ففي مسرحية "أحلام شقيّة" لسعد الله ونوس يذكر الكاتب في بداية المسرحيّة المكان" **بيت عربي صغير يتألف من غرفتين متقابلتين تقريباً، بينـهمـا فسحة سماويّة ضيّقة تتوسطها فسقيّة صغيرة جافة.وفي زاويـة مـن الفسـحة أقـيم مطـبخ طـولانيّ ضيّق، وإلى جواره حمام ومرحاض، وهناك درج يفضي إلى غرفة علوية، أمامها سطح صغير علـى شكل شرفة** "[2].

نلاحظ من مشهد البيت في النّص أنّه يتألف من غرفتين متقابلتين يوحيان بالضيق والانغلاق، وغرفة في الطابق العلوي، ليتكوّن البيت من غرف عديدة، إنّ مقاربة أبعاد البيت، ودراسـة جماليـات هـذا المكان تتطلّب بالضرورة الحديث عن الغرفة إحدى أهم المكونـات علـى المسـتوى البنـائي للبيـت. في معرض الحديث عن الغرفة نلمس في مسرحية ونوس "يوم من زماننا" وصفاً دقيقاً لحيثيّات الغرفـة (غرفة السّت فدوى)، إذ جاء الوصف من منظـور الكاتـب داخليـاً، أي الرؤيـة مـن الـداخل "داخـل الغرفة" يقول ونوس في وصف الغرفة:

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " الأيام المخمورة "، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص٤٢

[2] – ونوس، سعد الله: مسرحية " أحلام شقيّة "، ص٦٠.

(غرفة الست فدوى .. غرفة باذخة وحميمة جدّاً. تتوزع على جدرانها مرايا كبيرة مختلفة الحجوم ومرتّبة بصورة تبرز المرء من كلّ جهاته وبكل أوضاعه. الإضاءة موزعة توزيعاً أنيقاً . في تجويف في الحائط يتخفّى سرير عريض يستر ترفه بغشاء شفاف من الحياء والذّوق. وفوق السرير عُلّقت لوحة لامرأة عارية تدير ظهرها للناظر بينما يلتفت رأسها بحركة خفيّة ونظرة غامضة.إنّ الانطباع الذي تخلفه اللوحة هو الحياء وليس الإثارة. ولكن كلاً من السرير واللوحة معاً يطفحان، وربّما بسبب الحياء بالذات، بالغواية.. ترتدي فدوى ثوباً منزلياً سابغاً، ووجهها خالٍ من المساحيق).[1]

إنَّ البنية العميقة للغرفة توحي بالحميمية، والكاتب وصف الغرفة بذلك في بداية المشهد الوصفي، والمتأمِّل للمشهد المكاني السّابق يجد تبئير المكان بالغرفة والسرير ولوحة امرأة عارية. إنَّ الدّلالة النّصية لمنظر اللّوحة يخلق الانطباع بالخصوصيّة، وهذه الوحدات الإضافيّة التي ابتدعها الكاتب تدلُّ على التواصل والعلاقة المتينة بين الشخص والغرفة، حيث تصبح السّت فدوى والمكان بأشيائه (السرير، اللوحة والغواية) شيئاً واحداً، وتنصهر بالمكان، وتتأثر بحفرياته، فالكاتب يتوّج الغرفة بسريرها، وخصوصيتها بالسّت فدوى وسر عملها وتركيبها في المجتمع ؛ لأنّ الجسد واللّوحة والغواية أساس عمل السّت فدوى ومنبته. الغرفة مكان مغلق تخلق بحضورها أجواء حميمية مع الكائن، تتيح للشخصية أن تجول داخلها بأخصّ الثياب لما لها من ذاتية فردانية.

من الأمكنة في المشهد يطالعنا الكاتب على منظر الحائط، يجعل السرير ضمن تجويف في الحائط، لما له من وظائف دلاليّة في تأمين الحماية للكائن في ظلّ ظروف مباغتة، السؤال الآن هو إذا كانت الغرفة أكثر حميمية من البيت؛ فلِمَ يأخذ الكاتب احتياطاته في توفير الحماية ضمن أكثر مكان يشعر فيه الشخص بالحماية والأمان ؟ ترى القراءة أنّ اختيار الكاتب الحائط الذي من أهمّ وظائفه الحماية إنّما يعود لطبيعة عمل السّت فدوى، فهي في كل ثانية مهدّدة بالخطر، فأنشأت فدوى حفرياتها في المكان ـ الغرفة، وقلبته إلى مكان عدائي، وتحسُّباً لعداوة المكان وُجد الحائط؛ ليكون وقاية وحماية من حفريات الشخصية المتصنّعة في المكان، أي عداوة المكان نفسه؛ لأنّ "المكان لا

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية "يوم من زماننا"، ص٤٠.

معنى له بمنأى عن الحدث مهما ضَؤُل شأنه، إذ من خلاله يكتسب المكان الدلالـة"[1]، إذا كانـت دلالات الغرفة تدخل ضمن نطاق المألوف (مكان أليف)، فإنّها لا تنفك تتخلّى عن الإنتاج الـدلالي المألوف في ظلّ التحولات الهامّة التي تتجلّى فيها سمطقـة* الشخصـية للمكـان، وتـزج بالغرفـة في خانة المعارضة؛ لتتحوّل الغرفة إلى مكان معادي، إلا أنّ القراءة ترتئـي أنّ المكـان ـ الغرفـة تحـافظ على السّيرورة الجماليّة المذكورة آنفاً إذا أخـذنا بمبـدأ الأعـم والأشمـل، ومـا خضـوعها لمجريـات الأحداث وتحولها إلى مكان معـادي إلا لوقـت قصـير، وزمـن تغيـب فيـه المراقبـة، وتبـدأ الغرفـة بممارسة عملها المكـاني المضـاد، وهـذا حـدث تفرضـه طبيعـة المسـرح السّياسـي؛ لإثـارة الأسـئلة والتّساؤلات من جهة، وللفت النظر إلى ما يماثل مثل هـذه الغرفـة في الواقـع الفيزيـائي مـن جهـة ثانية، يقول الباحث حميد لحميداني في هذا الصدد " إنّ العلاقة إذن بين وصـف المكـان والدلالـة (أو المعنى) ليست دائماً علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحاً أملس، أو بمعنـى آخـر لـيس محايداً، أو عارياً من أية دلالة محدّدة "[2]، فالمكان يمتلك دلالة سيميائيّة تسمح في دراسة الغرفـة كقيمة رمزية في الحياة الاجتماعية.

نجد في المسرح السّياسي تلاعباً بصـورة المكـان ـ البيـت، فقـد يأخـذ اسـم الـدار أو الشـقة...الخ، اختلفت تسمية البيت بحسب حجمه وموقعه الجغرافي وكيفية انتظام أبعاده الهندسـية. البيـت في المدينة يختلف عنه في الريف، حيث يؤطر البيت في المدينة ـ على الأغلب ـ مساحة ضيّقة إلا أنّـه مهما كبرت المساحة يبـق اسمـه بيتـاً، بينمـا في الريـف نلاحـظ انفتاحيـة البيـت واتسـاعه، وقـد يختلف اسمه، فمنهم من يطلق عليه اسم الدار ومنهم على سبيل التحضر ـ التمدن ـ يسمونه بيتاً، وهنا نختلف مع الباحث شاكر النابلسي في تفريقه بين الدار والبيت حيـث يـرى أنّ " الـدار هـي

---

[1] – حسين، خالد: شعرية المكان، ص١٧٨.

* – وجد الباحث أنّ السمطقة وفق القياس من السيميوطيقيا وهي كلمة استعملها البـاحثون المغاربـة وتعـني التحـولات الدلالية.

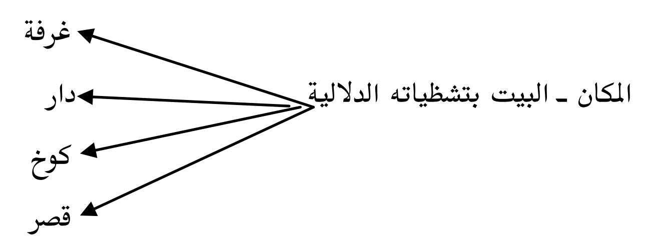
[2] – لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت: المركـز الثقـافي العربـي، ط٣ ، ٢٠٠٠، ص٧٠.

مكان للإقامة والنوم والاجتماع والسمر ... الخ، بينما البيت للإقامة ليلاً فقط"[1]، فهو ضيّق من مساحة البيت التي تخالف ما ذكر آنفاً، ولو كان البيت كما يرمي للإقامة ليلاً فقط لكان الأجدر به أن يُسمى (غرفة النوم)، أو ما يليق بذلك من تسمية.

إذا اتفقنا على أنّ الدار للإقامة والنوم والاجتماع والسمر، بهذا الفضاء المفتوح = فهذا على الأغلب يكون في الريف، أي أنّ التسمية (الدار) أجدر ما تكون / تختص للريفي، فلم نعهد من أبناء المدينة أن يسمون أماكن إقامتهم ونومهم بالدار، فهم يسمونه البيت وينطبق عليه ـ عندهم ـ ما ينطبق على الدار من ميزات وخصائص ذكرها النابلسي، وقد يسمي المديني بيته " شقة "، وكثر تداول هذا الاسم في الوسط المديني، بينما لا نجد ذلك في الريف. كما أسلفت القول إنّ إطلاق الريفي اسم بيت على مكان إقامته "داره" هو ترفع لمكانته الاجتماعية .

إذا كانت هذه جمالية البيت في المدينة وفي القرية فما جماليات المكان / البيت في الغابة ؟!. لم يبتعد البيت في الغابة عن اسم الكوخ، مع ذلك نجد في المسرح ما يشير إليه، البيت / الكوخ نذكر :

المدير: (....) ، كوخ .. يجب أن لا أنساه بعد الآن .. لأن الكوخ
يعني البيت الصغير، أتذكر البيت الصغير فأفطن بالكوخ .[2]



يؤلف فضاء جمالياً في المسرح السّوري، يعتلي مهمة تجسيد رؤى الكاتب وفق أيديولوجية بنينة المكان وعلاقة الشخصية بعالمه الكوني الأول، متخطياً التشكيل الخارجي للبيت، متعمقاً الإحاطة

---

[1] – النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤، ص١٤٢.

[2] – الصمودي، مصطفى: مسرحية "الشريط "، ص١٥٣.

بما يدور في الداخل. إنَّ ثمة دلالات عكسيّة بما يخصّ ثنائية: الداخل / الخارج في المسرح السوري، البيت من الداخل مدلول الحب والألفة، والبيت من الخارج هو مدلول الخوف والتوجُّس كما في المقطع:

سناء: أرى الهموم تغلب الشوق في وجهك .

حبيب: لا شيء .. أني أفكر ببناء سور حول البيت . سور متين ، وأعلاه مغطى بالمسامير وكسرات الزجاج . عمّا قليل سيأتي حنا المعماري كي يعاين ، ويأخذ القياسات .

سناء: (يشحب وجهها)) أخبرني..ما الذي جعلك تتخذ هذا القرار ؟ حبيب : كان ينبغي أن أبني السور منذ سكنّا هذا البيت .[1]

اتخذ المشهد المكاني من السور ـ وهو البناء الخارجي حول البيت ـ مكاناً لحماية الشخوص، حيث لم يعد حبيب وسناء يشعران داخل البيت بالأمان والهناء والسعادة، لجأ الكاتب إلى مبدأ التقاطب الدلالي الداخل / الخارج؛ لتستكين الشخصية إلى الهدوء والمحبة؛ لأنَّ تغير الدلالات السيميوطيقية للبيت في المسرح يتعلق بالحالة الاجتماعية لشخوصه، فثمة عالمان يتصارعان بضراوة، لا لكي يفترقا، بل ليتكاملا، عالم البيت الداخلي من جهة، وعالم البيت الخارجي من جهة أخرى، فالنص يصنع من السور المعادل الموضوعي لشعور الحب والألفة. البيت الذي سكن فيه حبيب مع زوجته سناء يحمل ذكرى تخلّي سناء عن أولادها وهجرانها زوجها، الأمر الذي وضع البيت موضع الريبة والشّك والبعد عن الأمان، لذلك كان بناء السور تعويضاً أو مرادفاً لجلب الأمان والراحة، خاصة بعد رؤية رجل غريب بالسوق يسأل عن بيت حبيب:

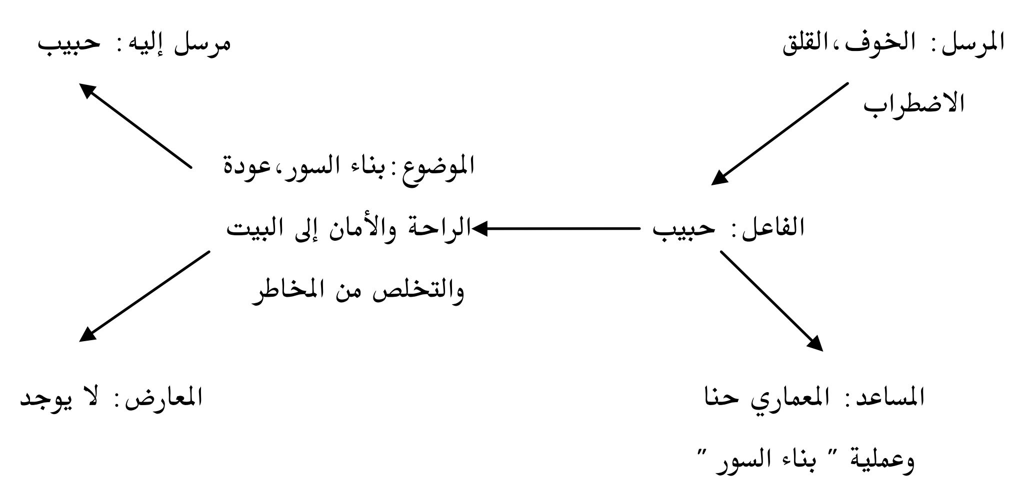
حبيب: أظن أن الرجل يريدني، وأن الحادثة غيرة .

وعلى كل هو المعلم حنا وحين نبني السور لن تبقى هناك مفاجأت أو مخاطر .[1]

---

[1] – ونوس، سعد الله: مسرحية " الأيام المخمورة "، ص٨٥ .

يمكن أن نمثل مبدأ التقاطب الدلالي لهذا البيت بثنائية: الخوف / الأمان ضمن النموذج العاملي الغريماسي، لما لعلاقة الشخصيات بالبيت من جماليات في هذه المسرحية:



استوحى المكان ـ البيت دلالاته الجمالية من حركة القوى الفاعلة، إذ نشأت علاقة تلازمية بين المكان والشخصية، يؤثّر كلاهما بالآخر ويتأثر به، فقد كان السور امتداداً للحلم في هذا البيت من جهة حبيب، أما سناء فقد ضاقت ذرعاً بذلك السور، وكانت تتوق إلى الخروج منه فهو يشعرها بالسجن بدلالاته القاتمة / السوداوية وانغلاقه.

سناء: لن نحول البيت إلى سجن . ولم أتبعك لكي أنتقل من سجن إلى سجن.

حبيب: إنه مجرد سور .

سناء: وأنا لا أريد هذا السور، سيظل البيت مفتوحاً على الوادي والغابة والبحر . [2]

يقف السور معارضاً لسناء في دلالته النفسية، بعد أن كان البيت يطلُّ على فسحة الوادي وبهجة البحر أصبح مغلقاً بالسور، ليجد البيت صدى دلالته عند سناء في فضاء الكبت والانغلاق.

---

[1]- ونوس، سعد الله: مسرحية " الأيام المخمورة "، ص٨٥ ، ٨٦ .

[2]- المصدر نفسه، ص٨٦ .

فالمكان / البيت / السور من خلال تعالقه السّيميائي مع الشخصيتين (حبيب و سناء) تتحدّد بنيته الدلالية التقاطبية من حيث الانفتاح / الانغلاق؛ ليتأسّس سلباً وإيجاباً وفق الجدول التالي:

المكـــــــــــان	الشخصـــــــــــية	الدلالـــة الســيميائية	التقاطـــب المكـــاني
البيـــت / الســـور	حبيـــــــــــــب	إيجابيـــــــــــــة	الانفتـــــــــــاح
البيـــت / الســـور	ســـــــــــــناء	ســـــــــــلبية	الانغـــــــــــلاق

مزج الكاتب في النص بين نوعين من الفضاء، اتخذ من الحالة النفسـية والتجربـة الشعورية سـبباً للمزج، وقدم مزاجية خاصة للشخصية، مرةً في حالة هروبية أوحت بـالانغلاق / سـلبية، ومـرةً في فرضية انفتاحية للكائن الإنساني "حبيب " ليبدو أبـأس بيـت في فرضـية " سـناء "جمـيلاً للثـاني "حبيب "، ونخلص إلى الصورة الدلالية للمكان / البيت قبل البناء وبعد:

المكان ←	الفرضية ←	التحيين ←	غائية
البيت / قبل "حبيب"	حماية البيت في عملية بناء السور	إعادة دلالة البيت في خلق الألفة وجو الراحة والأمان	إيجابية

المكان ←	الفرضية ←	التحيين ←	غائية
البيت / بعد " سناء "	عملية بناء السور لإعادة التوازن النفسي / الداخلي	الشعور بالحبس والكبت وضيق النفس والانغلاق	سلبية

إنَّ الفعل التحويلي للمكان ـ البيت يـبرز العلاقـة التشـابكية والتلازميـة للشخصـيات مـع موضـوع المكان ـ البيت وفق المنطق الرياضي / السّيميائي للفاعلين:

ف ت١ (ف١ ← (ف٢ U م)

ف ت٢ (ف٢ ← (ف١ ^ م) ف ت = ((ف١ ^ م U ف٢)) .

تبدي علاقة المنطق السّيميائي مبدأ التقاطبات المكانية التي يزخر بها الـنص بوضـوح، وهـي تميـز المكان وتظهر جمالياته مثل ثنائية الانقطاع / الاتصال السابقة .

الشخصية الأولى: حبيب: في وضعية اتصال مع الناس ومع المكان المعاش وتفاصيله .

الشخصية الثانية: سناء: في وضعية انفصال، انقطاع ولا تواصل مع الناس.

فالاتصال بقي مـع المكـان، لكـن في ظـل انغـلاق المكـان بالنسـبة إلى سـناء، إذ خضـعت لوضـعية الانقطاع عن الناس والمكان، وشعرت بعـدم الألفـة أو الغربـة مـع المكـان ـ البيـت، فالسـور أفسـد حميمية المكان من جهة سناء؛ بينما ازدادت حميمية البيت واتصاله مـن جهـة حبيـب، فـالخطر موجّه بالدرجة الأولى له، وسؤال الشخص الغريب بالسوق عن بيت حبيب هو استفسار عن حبيب ذاته؛ لأنّه المقصود في النهاية .

هذه بعض صور البيت في المسرح السّوري، وقد كان البيت في كثير من المسرحيات صرحاً بنى عليه الكاتب عالمه المسرحي، حيث لم يعد البيت مكاناً للحدث، ونبعاً للحنان والدفء وفق التصـورات التقليدية، فقد تخطّى ذلك المدلول السّطحي ليصنع لنفسه بعداً أعمق غوراً، يُنظر إليه كونه علامة سيميائية، لمشاركته البناءة بدرامية الحدث لما اصطبغ به من ألوان التقاطبات المكانية. وكما وجدنا فقد أدّى دوراً بطولياً بشراسته من جانب، وألفته من جانب آخر، وأدَّى البيت دور الأمومة حينـاً ودور الأبوة حيناً آخر. وإذا كان الشـكل الخـارجي للبيـت يـدل علـى الغنـى فـلا يعـني ذلـك أنّ شخوصه في حالة استقرار وأمن، فقد يكون القصـر مسـيّجاً بالمخـاوف والمخـاطر، والبيـت الصـغير والمتواضع يعجّ بالأمن والطمأنينة .

سيميائيّة الطريق:

أضحى المرء يعيش تحت ظلٍّ كمٍّ هائل من العلامات / الإشارات، حتـى أصـبحت هـذه العلامـات هي الآلية البناءة في التبادل السوسيولوجي كما تقول فريال جبوري غـزول: " ممـا لا شـكَّ فيـه أنَّ الإنسان يشكِّل مع محيطه نسيجاً متشابكاً من العلاقات وهذه العلاقات مبنية علـى أنظمـة مكوَّنـة

من علامات، أي أنظمة سيميوطيقية . فنحن نتفاعل مع الآخرين مع الطبيعة عبر علامات"[1].
من هذه العلامات ينبثق تفريقنا بين الطريق والشارع والحي؛ لأنّهم يشكّلون أمكنة متدرجة الانفتاح في تجميع الشخصيات، إذ إنّ التجمع في البيت بسيط يتألف من أسرة، وذوي الأسرة أحياناً، ينفتح ـ يتّسع ـ أكثر بالخروج إلى الشارع، حيث يتجمّع الناس من أسر متعددة، وتجمُّع الناس في الشارع يشملهم مكان أوسع ـ إذا تعدّدت الشوارع ـ نسميه الحارة، وبعضهم يسميه السّاحة، ويطلق شاكر النابلسي على أمكنة مثل الشّارع، الطريق، الحي اسم أمكنة المسارات، كما يطلق على الحارة أو السّاحة أو الميدان اسم أمكنة المصبّات [2].
عود على ذي بدء نقول في التمييز بين ثلاثية الحي والشارع والطريق ـ لكونها تشكّل علامات سيميوطيقية ـ إنَّ الحي يتّخذ لنفسه كينونة ضيّقة لا تبتعد عن مرأى البيت حتى تعود إليه، والحي هو مكان الطفولة والنشأة الحميمة، القريبة جداً من البيت، بينما يشكّل اتساع الحي وامتداده شارعاً، فالحي جزء من الشارع، ومن الملاحظ على الشارع أنّه مؤطّر بالبيوت الجانبية لذا فهو " يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه بالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجز، ويتصل فضاء الشارع بفضاء المنزل، فالشارع والمنزل يعيّنان بعضهما، ويحدّد أحدهما الآخر " [3]، على العكس من الطريق الذي لا تؤطّره إلا المساحات الشّاسعة من الأراضي على جانبيه، أو المعامل والمنشآت الصناعية التي تبتعد عن أمكنة السكن الأليفة ـ البيت، أو عن الشارع، إلا أنّ الشّارع يبقى ضمن القرية أو المدينة لا يحاذيها. إنَّ عدم محاذاة الشّارع للمدينة أو القرية فيه حفاظ على الاسم /الشارع /، فإذا كان ذاك خارج القرية أو المدينة، أي في تماس معهما أصبح طريقاً. الطريق مكان خارج القرية والمدينة، وما نعيشه من أمكنة سير داخلهما هي شوارع .

---

[1] – غزول، فريال جبوري: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقيا، إشراف: نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم، القاهرة: دار إلياس العصرية، ط١، ١٩٨٦، ص١٢ .

[2] – انظر: النابلسي، شاكر :جماليات المكان في الرواية العربية، ص٥٩.

[3] – ميتران، هنري: المكان والمعنى، ضمن كتاب " الفضاء الروائي ": مجموعة من المؤلفين، ترجمة عبد الرحيم حُزَل، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢، ص١٣٩ .

برزت جماليّة الطريق في مسرحيّة عرسان " الشّيخ والطّريق " وكأنّها جزء من جماليّة المدينـة، بـل أصبح الطريق ـ فضلاً عن ذلك ـ عند الكاتب جزءاً من جماليّة الحياة. وظّف الكاتـب حبـه / كـره للمدينة أو للحياة عن طريق حبه أو كرهه لهذا الطريق من خلال وصفه لطرقهـا. الطريـق في الـنص بؤرة مكانية وجزء من الشخصية المحورية، ويعدُّ تجسيداً لجماليّة المكان في النص بدءاً من العنوان " الشّيخ والطريق "، فالكاتب يعطيه دور البطولة حينما يجعلـه مـن الموازيـات النّصيّة، والعنـوان مفتاح النص، وانبثاق المكان ـ الطريق في العنوان فيه لغـز، يتوقـف حلّـه علـى الوقـوف عنـد رمـز الطريق، وتحليله إلى عناصر رمزية بسيطة، وتتجلّـى مطاوعتـه ـ أي العنـوان ـ أمـام القـارئ أكثـر لحظات القراءة، ومثالنا الذي نقف عنده هو الطريق في مسرحية " الشيخ والطريق "، فما الهاجس الذي يَسكُن الكاتب ليُسكّنَ هذا المكان ـ الطريق في العنوان؟.

لاشك أنّ الطريق يؤلّف وحدة بنائية عميقة الدلالة، متشـظية في شخصـيات كـثيرة، متماهيـة مـع إحدى شخصيات الكاتـب. إنّ القـراءة بيَّنـت أهميّـة الطريـق الرّمـز، وقـد اختلفـت رمزيتـه وفقـاً للشخصية في رحلتها مع الطريق، نجد مثلاً أنَّ طريق جاسر يتّسـم بالغرابـة والبعـد عـن المـألوف، حيث لا يصادف إلا المجانين، وقد جـرت العـادة أن يحتـوي الطريـق علـى أنـاس مـن مختلـف الثقافات والأجناس:

جاسر : طريق غريب لا أصادف فيه إلا المجانين.

الشيخ : هل قابلت آخرين؟

جاسر : عجوزاً كانت تنثر ثدييها وشعرها على قارعة الطريق، تجرش الملح ... سألتها كيف أجد عملاً ..فانفجرت ضاحكة ولم تجبني.. كررت السؤال فقالت: تريد أن تطحن الملح؟ لم أفهم جيداً ولكنني وافقت وسألتها : كم تدفعين لي باليوم ؟ فقالت لا شيء .[1]

والغرابة تزداد، والغموض يتكثّف عندما يعلم جاسر أنّ تلك العجوز هي أخت الشّيخ الذي يـذهب إلى الطريق كي يبحث عن حظه بين الحجارة والأشواك. إنَّ طريق الشّيخ هو رمز الطبقة المسـحوقة

[1] ـ عرسان، علي عقلة: مسرحية " الشيخ والطريق"، الأعمال الكاملة، ج١، ص١٢٧.

التي تعمل دون ملل، وتجني جراء عملها الفقر وسوء الحال، بذلك يجسد المكان ـ الطريق واقعاً في حياة الشخصيات بكل ما تعانيه من تشتُّت وبؤس وحرمان :

جاسر: إلى أين أيها الشيخ ؟

الشيخ: إلى الطريق .

جاسر: وماذا هناك في الطريق ؟

الشيخ: حجارة وأشواك، وتراب جاف .

جاسر: ولماذا تذهب إذن ؟

الشيخ: كي أبحث عن حظي.

جاسر: أما تلقاه إلا في الطريق ؟

الشيخ: هكذا أتصور ..ولكنني كلما خرجت للبحث عنه

أخفقت وجثم على صدري اليأس .. فأعود.[1]

إنَّ البؤرة المكانية ـ الطريق تتجسّد في النص من خلال تصرفات الشخصيات وانفعالاتها. يؤدي الطريق برمزيته وظيفة اختزال الحياة المريرة وتكثيفها إلى أقصى حد، حيث إنّ دلالات المكان تزداد توالداً انطلاقاً من بؤرة مكانية مكثفة ومضغوطة، فالطريق مكان مبأر يخضع لهذه التوالدية الدلالية، بحسب رؤى الشخصيات؛ لأنّ " توالد الأمكنة يتوقف على الشخصيات ورؤيتها للمكان، وتتجلى في الانعكاسات المتبادلة بين خلجات الشخصيات أو قسم منهم مع المكان" [2]. إذ إنّ الحظ ـ المتوهم وجوده في الطريق ـ بالنسبة إلى الشّيخ وحدة دلالية تختزن في كينونتها انحباس الحرية والعيش في دوامة القلق والتوتر، إلا أنّ الحظ سيصبح مع تطور الأحداث هو رجال الثورة الذين يبحث عنهم الشيخ كل يوم، لكنّه يُصاب بخيبة أمل، لأنّه لم يجدهم، الأمر الذي جعل طريق الشيخ سلبيّاً، يحكمه اليأس والهبوط في الهاوية. بينما نلمس أنَّ دلالة الطريق تتغيّر بسبب تغير الشخصية أو نظرتها إليه، فالنص مبني على وحدة مكانية / الطريق، من خلال

---

(1) ـ عرسان، علي عقلة: مسرحية " الشيخ والطريق "، ص١١٥، ١١٦.

(2) ـ الدليمي، منصور نعمان نجم: المكان في النص المسرحي، ص٩٢ .

إيحاءاته الرمزية، وأهميته واضحة من بدايته، من العنوان ـ مثلاً يرى جاسر أنّ المكان غريب؛ لأنّه لم يرَ فيه إلا المجانين، وكانت لغة الكاتب مشحونة بدلالات الاغتراب، فالعالم الغرائبي الذي بدا لجاسر أدّى فعله في انشطار تفكير الذات، والتمعن بعالمين واقعي وخيالي أو غرائبي، إذ استقرت علامات الاندهاش في نفسيته لغرابة ما يحصل في هذا الطريق الغريب. بات للمكان دلالة بالنسبة إلى جاسر، مفعمة بالغربة، وهي ما هيّأت الشخصية للوقوف على محور التنافر المكاني، فلا رابط بين جاسر والطريق، أصبح جاسر غريباً عن المكان، حتى أشياء المكان بدت غريبة.

وإذا كان الشيخ يجد أنَّ الطريق حياة جديدة مفعمة باليأس، فإنّه ينظر إليها من زاوية استقطاب الحظ غير الموجود،والبحث عنه في الدروب،كما أصبح الطريق بالنسبة إليه عادة،بات مرغماً على اعتيادها من قبل الزوجة التي تمثّل أعلى سلطة تحكميّة له،فهي تتدخل في كل شيء.

أمّا البحث في بنيته (الطريق) الرمزية العميقة، فإنّها تكشف عن علاقة الشّيخ المصيريّة بالطريق، حيث يشكّل الطريق سطوته، فهو علامة سيميوطيقية تعني الجذور، والبحث في غيابات الماضي لمعالجة الواقع الحاضر ووضع الخطط المستقبلية، بذلك يكتسب المكان خصوصية، فالشّيخ مجبر على ارتياده والغوص ـ كما أسلفت ـ بين أحجاره ومحاكاة أشواكه.

لا شكّ أنَّ طريق الشّيخ هو رمز للمصاعب التي يواجهها وسيواجهها في زمنين متلاحقين انطلاقاً من الحاضر وصولاً إلى المستقبل في مطاردة لطيفة من الكاتب، حيث يحكم على نتيجة عمل الشّيخ بالبحث مسبقاً بالسّلب " سلبي "؛ لأنّ عمله " عملية البحث " دون نتيجة، أو نتيجته الإخفاق كما يصرح:

جاسر: هل تظن أنّك ستلقاه هذه المرة ؟

الشيخ: كلا

جاسر: هذا غريب.[1]

إنّ العلاقة بين الشيخ والمكان حميمة جداً، كأنّها علاقة روحية، يستمر الشّيخ بالخروج إلى الطريق غير آبه بالنتيجة السّلبية، الأمر الذي يضطرنا إلى مقاربة الطريق في تشابك الشخصيات

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية" الشيخ والطريق "، ص١١٦.

وتعالقهـا، والكشـف عـن تجلياتـه المكانيـة المـتغيرة. إنّ رمزيـة الطريـق في ديناميـة متطـورة للشخصيات، إذ بعد غرابة الطريق عند جاسر؛ تحـوّل الطريـق إلى رمـز للخـلاص، استشـفّ منـه معنى الظلم والاستغلال، فاقتبس من الطريق جذوة متّقدة لإشعال الثورة، والانتصار للفقراء، مـبرزاً سبب فقرهم. إنّ رؤية جاسر الجديدة لرمزية الطريق مأخوذة من كـلام الشّـيخ الـذي أمضـى عمـراً يعمل دون فائدة، ينحت الصخر ولا يجد حظه، لم يجد مَنْ يفهم معنى الحظ، أي شباب يقومون بالثورة ضد مَنْ أودى بالشّيخ وأمثاله هذا المصير :

الشيخ: لقـد قضيت أياماً طوالاً أنحـت الصخـر فلم أجـد حظي هنـاك،

فآثرت السهولة وبدأت أحفر التراب ، ولكنهم سرقوا كل شيء..

حتى طهارة التراب .

جاسر: مَنْ هم ؟

الشيخ: أولئك الذين يستبيحون لأنفسهم كل شيء.[1]

مشى الشّيخ في درب الثورة طويلاً، لكنه لم يحظ باستجابة من أحد، فأمسـك فأسـه، وبـدأ يحفـر في التراب علّه يجد مَنْ يوخزه ضميره، ويقف أمام أولئك الظلمة، إلى أن التقى جاسـراً الـذي فهـم أخيراً اللغز وحكاية الحظ، لغز الشّيخ ومعضلته مع الطريق، فبادر إلى تغيير طريقـه؛ لأنّ الحـظ لم يعد جرة ذهب أو رزمة نقود يجدها فيغسل الفقر، بـل هـو الثـورة للقضـاء علـى المسـتغلين الـذين يبنون الحظ، هذا ما نجده في خطاب جاسر الموجّه إلى منصور وناصر، إنّه خطـاب موجّـه إلى كـل إنسان يرفض الذّل والاستغلال:

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية" الشيخ والطريق "، ص١١٨،١١٩.

جاسـر: أريـد أن تسـمعني ..أن تحـس بمـا أحـس .. لقـد رأيـتهم في الطريـق حفـاة يبكـون آلامهـم .. وعرفـت مـن يسـرق جهـدنا ليـبني قصـوراً ويعـيش دون عمـل .. إنّ وسـائله كـثيرة لا يمكـن أن نحصـيها ولـذلك لا بـد مـن القضـاء عليـه إذا أردتم أن تبنـوا بناءكم..أنتمـا أملـي الوحيـد.. لقـد (...)ضـموا قـوتكم إلى قـوتي لنـبني بيوتـاً لنـا بالحجـارة الـتي نقطعها..ولنأكـل مـن القمـح الـذي يتغـذّى مـن عرقنـا (...) إنّنـا نشـقى دون فائـدة ونـتهم الحـظ والأرض(...) تعـالوا ..تعـالوا ..إنـني أعـرف الطريق..تعـالوا لنعيـد روح الخصـب لـلأرض .. والقمـح لزارعيه والحجر لقالعيه.. تعالوا ... تعالوا ..[1]

تخلّى الطريق عن الأطر القديمة المحكومة بالموت في ظل انتفاض الثورة وإشعال لهيبها، واتحاد القوى الفاعلة مع بعضها، وخضع الطريق لمبدأ التقاطب المكاني وفق الثنائية التضادية المشحونة بحمولة سيميائية وأيديولوجية وهي:

الغربة = الانتماء أو الألفة، الانتماء: حيث الثورة والقضاء على الاستغلال. أفرزت القراءة في النص علاقات مكانيّة متضادة، وحثّت على أنّ مفهوم التقاطب يبقى عرضة للتقلُّب والتغيير تبعاً لحالة الشخص النفسيّة والاجتماعية وتبعاً للظروف الاقتصادية والثقافية التي يعايشها الكائن. لم يعد الطريق مؤلّفاً من مواد جامدة، بل اكتسب أبعاداً سوسيو ـ ثقافية وسّعت من مساحته الضيقة، واحتفى الطريق بالومضات المستقبلية، فالدلالة السّيميائيّة لبنيته النصية في مستواها العميق ـ بما تحتويه من رموز ـ ساهمت في نشر الوعي، واستمرار النضال ضد السّلطة المستغلّة أو ما يحاكيها في البطش، مثل الطبقات الأرستقراطية والإقطاعية التي تمتلك مالاً يضاهي النفوذ، فتعمل هذه الأخيرة على سحق الفقراء وتنحية دورهم ليصبحوا كائنات مفتّتة، محرومين من ممارسة أبسط حقوقهم الحياتية، وهو الحصول على أجورهم الجسدية.

---

[1] – المصدر نفسه، ص٢٠٦ .

وظّف علي عقلة عرسان الطريق توظيفاً رمزياً متناقض الأبعاد، أدّت القوى الفاعلة الدور الرئيسي في هذه الأبعاد، حيث يهرب الكاتب بإحدى شخصياته من بعد رمزي ضيّق، متّسم بالكآبة والغربة وحشرجة داخليّة ـ كأنّ الشخصية في منفى ـ لينفتح الطريق على بعد رمزي واسع غير منقطع النظير، وثبة انتقالية من قسوة المكان ـ المكان المعادي ـ الذي استعمل فيه الكاتب رمز الطريق مبرزاً جماليّاته الدّالة على فقر الحال وعسر المعيشة، إلى أبوة المكان، إذ أصبح الطريق هو المرشد والدليل للكائن في خطواته الإجرائية، الحاث بشغف كبير على الكفاح العادل الذي يعيد الحقوق لأصحابها.

هكذا نجد أنَّ الطريق في المسرحية شمل بعدين رمزيين، أي يتمُّ النظر إليه من زاويتين، حيث يمثلان اتجاهين متناقضين، أو تيارين متعاكسين:

أولاً: اتخذ الطريق رمز اليأس والموت، والمصائب اللامتناهية، إذ يفقد الإنسان قيمته الوجودية في الحياة، فينحدر إلى لملمة كل ما هو مأساوي، ويمثّل هذا الاتجاه الشّيخ في بحثه الدؤوب عن الحظ ـ في البنية الرمزية السطحية ـ والمتيقن أنّه غير ملاقيه.

ثانياً: أصبح الطريق رمز الثورة، الصمود والخلاص، رمز القوة واكتشاف الذّات في البنية العميقة، ويمثله جاسر الذي أدرك ذاته وغيّر طريقه بعد أن عرف ماهية الطريق والبحث معاً، بحث عن طريق يضمن حقّه ويأخذ ثمرة جهده " لنأكل من القمح الذي يتغذّى من عرقنا "

يمكننا أن نوضح رمزية الطريق بإسقاط دلالاته السّيميائية على الشخصية وفق مبدأ التقاطبات المكانية، حيث يتأسّس سلباً أو إيجاباً كما في الجدول التالي:

المكان	الشخصية	الدلالة السيميائية	الوحدات الدلالية	مبدأ التقاطب المكاني
الطريق	جاسر	سلبية قبل حل اللغز	طريق غريب، رؤية المجانين، عجوز تنثر ثدييها.	الهزيمة / تشظي الفكر/التنافر/ الغموض/الكآبة/ تشتت وتشويش.

الطريق	الشيخ	سلبية	أنحت الصخر، يبحث عــن حــظ غــير موجود، حجــارة وأشــواك .أخفقــت، جــثم علــى صــدري اليأس.	الهزيمــة / الضــياع /المــوت المؤقــت / الهبوط إلى الهاوية. صراع ذاتـي / همجيـة عدوانية خارجية. بــرامج ســردية مضادة/إطاحة الأمل.
الطريق	جاسر	إيجابية بعد حل اللغز	نأكــل القمــح الــذي يتغـذّى مـن عرقنـا، لا بدّ مـن القضاء عليـه، لنــبني لنــا بيوتــاً بالحجــارة الــتي نقطعهــا، لنعيــد روح الخصب للأرض.	الحيـاة / الصـعود إلى القمة / الصمود / القوة / قطع حبـل اليـأس / إشـعال نـار الثـورة /التّطلُّع إلى المستقبل

إنَّ الدلالة الرمزية للطريق متنوعة ـ ليست واحدة ـ تختلف من شخصية إلى أخـرى، كمـا تختلـف من نص إلى آخر. وعملية سبر أغوار النص والولوج في دهاليزه بيَّنت للمتلقي ماهية الطريق بأبعـاده الأيديولوجية والجمالية، فمارس المكان في العنوان سلطة بؤرية مكثفة الدلالة، تناسل منها الـنص، وبدأ ينمو في محطات داخلية، ويفصح عن رؤى اجتماعية واقعية متعدّدة ومتباينة.

سيميائيّة أمكنة الإقامة الإجباريّة / القسريّة:

تحفر هذه الأمكنة سطوتها على الشخصية، وتهيمن في بنينتها على الكائن، حيـث نجـد أنّ تـأثير هذه الأمكنة في الفرد شديد، ومن أشهر الأمكنـة الإجباريـة في المسـرح السّياسـي السّـوري " السّجن والقبر ". وسنبين دلالات كل منهما، بالإضافة إلى دلالات المغارة .

سيميائيّة القبر:

احتلّ القبرُ مكاناً في النتاجات المسرحية المعاصرة، حيث نجده حاضراً في المسرح، سواء أكان حضوره بحثاً عن الخلود، أم أنّه يحمل مدلولات الفناء، كما نجده ملامساً لأبعاد فكرية تبنّاها الكاتب حيث الخوف من المجهول، أو الإفصاح عن سوداوية الموقف، لكنّ ما يطغى على مدلولات القبر هو أنّه مكان معادٍ، تهابه الشخصيات في معظم تجلّياته. إنّ فترة دخول الشخص إلى القبر وما يجري من طقوس تبقى مثار التخيّل؛ لأنَّه مكان ميتافيزيقي بامتياز، لم يعد بالإمكان الجزم بما يجري، تبقى إحساسات داخلية يتكهنها المرء، وما أعنيه من دراسة القبر هو المكان ذو الأبعاد الهندسية الضيّقة، والمكان المحدّد مساحة، على الرغم من استحالة عزل المكان ـ القبر المؤطّر عن الفضاء ـ القبر مفتوح الأبعاد. ظلّت صورة القبر حركة للصراع، ولأحداث مسرحية " الصولجان و .. السلطان يا مولاي "، حيث تنبثق أهمية القبر في النص من أهمية الموتى، ذلك من خلال تعيين الحاكم/ القيّم جابر حراساً على المقابر:

جابر: هل للمقابر حراس في بلدكم ؟

ابن فرحان: لا . وهل يخشى الموتى أن يعيدهم إلى الحياة أحد ؟

جابر: أنت قيّم المقابر. ستنشَئ شركة كبيرة،تعيّن حارساً لكل مقبرة .[1]

تعيش المدينة أحداثاً سياسية سيئة، عكست فيها المقابر في هذا الخطاب من جديد إحساساً بالعجز، مما جعل الوالي يحرس هذا المكان الضيق مساحةً، والمتسع دلالةً، إذ بدت المقبرة في هذه اللحظة مكاناً عجيباً، اخترقت حدود المألوف في الدلالة العامة التي ارتسمت للمقبرة في فضاء النص بسبب تأثيرات الشخصية " جابر " فيها، فقد أعطى زخارف جديدة للمقبرة وهيئات متنوعة، لم تكن رغبة جابر حماية الأجداد والأصول، ولا منح الأجيال قوة على الصمود، كانت الغاية مادية، والهدف هو كسب أكبر قدر من الأموال، إذ وصّى الحارس أن يأخذ نقوداً ممّن يُدفن في المقبرة التي يحرسها، فوضع تسعيرة للدفن:

جابر: ذهبية واحدة للميت الذكر . ونصف ذهبية للأنثى .

---

[1] ـ حميدان، محمود جميل: مسرحية " الصولجان و .. السلطان يا مولاي"، ص١٤٥.

وخمس فضيات للشيخ المسن. وثلاث للأطفال الصغار .[1]

رسم جابر جوّاً مأساويّاً في المدينة اتخذ من القبر بعداً رمزياً عميقاً، يجسّد في رمزيته البعد المادي، ويستقطب ثنائيات: الموت / الحياة ، الانفصال / الاتصال، ويتأرجح على الحدِّ الفاصل بين الوجود والعدم/ اللاوجود قطبان هما: الداخل والخارج. هذا الاستعراض يضعنا أمام لوحات الواقع المتناقض، حيث يبتعد المرء عن القيم النبيلة والأخلاق الحسنة، ويحثّنا على الوقوف عن كثب عند بعض الحقائق الاجتماعية، أو ما نسميه التصريحات السّياسية ـ لأنّ القيّم يمثل السلطان ـ التي تثير الدّهشة والاستغراب؛ كونها تبعد الأمن والطمأنينة، فازداد القبر عتمة وظلاماً. انتقلت التفرقة بين الناس من الأحياء إلى الموتى، كل ذلك ليمارس جابر سطوته التسلطية / العدوانية في كسب المال، هذا ويفرض عقوبة على كل من يخالف الأنظمة والقوانين الجديدة، خاصة فيما يخصّ أمر القبور والدفن؛ لنستمع إلى الحوار الذي دار بين شقيق الميت وأحد حراس المقابر الجابرية:

الرجل: كيف تجرؤ على مخالفة أوامرنا وتدفن أخاك خارج المدينة ؟

الرمّاح: لقد مات في أثناء عودتنا بعيداً عن المدينة فدفناه هناك . وهو الذي أوصى بذلك

الرجل: هذا عمل تخريبي . إنّه مخالف للأنظمة . لقد كثر تهريب الموتى هذه الأيام .

الرجل: أمامك يومان لتعيده إلى المقبرة .وباعتبارك من الفقراء تشتري له كفناً أبيض.[2]

إنّ اللّغة المتداولة في مدلولات القبر تتحرك بأريحية تامّة، وتجد متّسعاً لها في فضاء النّص؛ ذلك لتدشين ضيق المكان ـ القبر؛ لأنّ عملنا على المكان ـ القبر الذي تخلقه الكلمات. العلاقة بين المكان والإنسان علاقة وثيقة الارتباط والتأثّر، فهذا الحوار بين الشخصيتين تنعكس دلالاته على القبر، فيُحمّل القبر دلالات سلبيّة ـ كما هو مبين ـ . ويحمل القبر ذكريات أناس طيبين، تعمّر أرجاء المقبرة عند هبوط هذه الذكريات، يستعيد السلطان هذه الذكريات عندما يرى المقبرة في مدخل المدينة، فيتذكّر الأيام السّالفة والمواقف القديمة جرّاء المكان ـ المقبرة، وتتخلّى اللّغة

---

[1] — حميدان، محمود جميل: " الصولجان و .. السلطان يا مولاي"، ص١٤٦.

[2] — المصدر نفسه، ص١٥١، ١٥٢، ١٥٣.

المستعملة في وصف المقبرة عن دلالاتها المباشرة في نسف المكان لتنشِئ رمزاً جماليّاً جديداً، أصبحت المقبرة رمز الإطلال على الأصدقاء الذين دفنوا فيها :

السلطان: يا للسماء ..المقبرة هي الأخرى تشدني إلى ذكريات قديمة.

السلطان: أجل لقد دفن فيها حكيم السلطان . ذلك الرجل العظيم.

لقد صرف وقتاً كبيراً في تعليمي وتهذيبي .ذكريني عندما نصل المقبرة .

لا بد من زيارته . إنّه شخص عزيز على نفسي [1]

أعادت المقبرة إلى الشخصية مفاهيمها الجماليّة والأخلاقيّة، واكتسبت دلالة خاصة عند السلطان، إذ كشفت عن الأبعاد الأيديولوجية، فواصل الماضي، وأعاد حيويته من خلال صورة المكان ـ المقبرة. أصبحت دلالة القبر تتأرجح بالصياغة النّصيّة المكانية بين طرفين: سالب وموجب، يتبادلان المواقع، إذ إنّ صورة القبر في الدلالة المكانية السّابقة يحكمها التنافر بسبب الضيق والضغط على الشخصية، بينما نلمس تضادّاً حيوياً في صورة القبر في هذا المشهد، حيث يحكم الشخصية التجاذبُ مع المكان، ويخرجها من الأسر الذي ضبطها في السّابق؛ ليعيش الأيام الماضية بصورها وإيحاءاتها، فهناك بارقة أمل تتجدد، وطيف حكيم السلطان يرفرف حين دخول المدينة ورؤية المقبرة، تشكل المقبرة حالة اتصال روحي بينهما، على العكس من ذلك نجد أنّ المقبرة في المشهد السّابق ـ زمن القيّم جابر ـ تشكّل حالة انفصال ورفض؛ لأنّها مثقلة بالدلالات السّلبيّة التي تنبئ عن القهر والهزيمة.

تقتضي قاعدة الكون العامة اقتراب صورة القبر من المرء، وزيادة التفكُّر فيه عندما يشيخ، فيبدأ الإنسان بفعل الخير والأعمال الحسنة، لكنّنا نجد على العكس من ذلك أنّ ونوساً يحمِّل شخصية هرمة في المسرحية أعمالاً عدوانية غير آبهة بما يحمل القبر من دلالات:

الزرقاء: هذه الفاجرة . تدلت ساقاها في القبر، وما زالت تعمل قوادة لأخيها .

الزرقاء: هذه امرأة لا تخاف الله . جنت على صبيتين، كل واحدة كالفلة .

[1] – حميدان، محمود جميل: " الصولجان و .. السلطان يا مولاي، ص١٨٣.

وها هي تريد أن تجني على أجمل وألطف بنات الضيعة . [١]

تسعى هذه الشخصية المعادية إلى تزويج أخيها عبود من إحدى فتيات القرية، وهي تعلم ما سيحلّ بالفتاة بعد مرور فترة قصيرة، فالزرقاء امرأة معروفة بتنبّؤ الحدث، وتعرف أنَّ عبود سيطلق الفتاة بعد أن يتسلّى معها بضعة أشهر، لذا حكمت على أخته بالفاجرة، فهي لم تعد عدتها ـ مع كبر سنها ـ للقبر، وما يوحيه من رهبة، إنَّ خطاب الزرقاء فيه دلالة على المأساة التي ستلاقيها هذه المرأة في قبرها.

سيميائيّة السّجن:

سطّرت الكتب الأدبية وغيرها معانيَ سلبية لثيمة السجن،حيث البؤس والشّقاء، والبعد عن الطمأنينة،إلا أنّنا وجدنا في المسرح ما يناقض هذه الآراء،كما فعل ونوس؛ يقول:

" لا تبتئس يا صاحبي .. ما السجن إلا كسواه من الأمكنة . وهنا في هذا السجن، عرفت الإشراق وجاءتني الإشارة . إنّ السجن الفعلي، هو سجن النفس . ومن أدرك ظلامه وحصره، يعرف أنّ هذه السجون هي كالرياض وكالقصور "[٢].

يتجلّى السّجن في المسرح في تجلّيات مكانية معاكسة دلالياً لثيمة البيت، من حيث طقوسه الداخلية، وبقدر ما ينفتح البيت للكائن، ويتحرك المرء داخله بحرية بقدر ما ينغلق السّجن، ويضيق بالشخص الذي لا ينفك يغادره إلا بتحطيم سلسلة من القيود، واختراق المألوف، وتبقى عملية الانحراف والانكسار في الطقوس الحياتية للسجن رهينة الخروج منه.

فإذا كان البيت يحتضن الإنسان، ويتوّجه بألفةٍ ويؤمن له الحماية والأمان والاندماج الإيجابي مع أشيائه، فإنّ السّجن يبتلع الكائن في تعويم تشظياته الدلالية القاسية والمخيفة، حيث يتّسم السّجن سيميائيّاً بالسوداوية والرّعب، ويمتلك "صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل مَنْ يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو وكأنّه ذو طابع قدري"[٣]، فيتضاد

---

[١] – ونوس، سعد الله: مسرحية "ملحمة السراب"، ص١٠، ١١.

[٢] – ونوس، سعد الله: مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات "، ص٢٦ .

[٣] – اصطيف، عبد النبي: الآخر في نقد غالب هلسا، مجلة الموقف الأدبي، ع(٢٧٢)، ١٩٩٣، ص٧٦.

موضوع السجن مع ثيمة البيت ليتغنّى السّجن في علم الدلالة على إيقاع صـهر الحريـة في بوتقـة غامضة، تنفر النفوس من وحدتها العلاماتية بصرف النظر عن سبب الحبس ونوعه.

إنَّ السجن أسر جسدي ونفسي، وآلية تقيِّدُ الانفتاح على الآخر الخارجي، ويحتم على الشخص الانغلاق، فهو مكان معادي، والإقامة فيه قسرية.

و نلاحظ أنه في المسرح السّياسي السّوري يقسم السجن إلى شقين:

أولهما: السجن المادي الملموس الذي تعنيه وحدة الكلمة، أي اقتران دال السّجن بدال الحرية.

والثاني هو سجن متخيّل، تعيش الشخصية بعيدًا عن السجن الحقيقي / الجسدي، لكنّها ترتبط به فكرياً ونفسياً، فقد يكون البيت سجناً كما حصل مع سناء في الأيـام المخمـورة، أو صـفوان شقيق مؤمنة في ظلّ تحولها إلى ألماسة، يمكن أن نطلق على مثل هذا السجن اسم السجن الروحي للإنسان داخل جسده، إلا أنّ الدّراسـة الرّاهنـة تنخـرط في معالجـة المكـان ـ السّجن؛ والمكـان الملموس هو المكان ـ السجن بأحقية الكلمة، أي الزنزانة بأبعادها الهندسية وتخومها الفيزيائيـة، وليس ما يوحي إلى السجن .

إنّ المكان ـ السجن المكرّس للتحليل هنا هو سجن عبد الله نقيب الأشراف مع عشـيقته (الغانيـة وردة) بعد أن قبض عليهما "عزت بك" وهمـا يمارسـان طقـوس العشـق، فكـان السّـجن بأبعـاده الثابتة هو المكان الذي احتضن فعل العشق:

العفصة: وهما الآن في السجن يتابعان الوصال، والذي منه ...[1]

تلذّذ عبد الله بنشوة المرأة / وردة في البسـتان، فهـو يغـني ويـدقُّ الطبـل ويترنَّـم، ثـمّ انتقـل إلى السّجن ليخيم الصمت، حيث إنّ نفسية عبد الله قـد تغيّـرت بتغـيير المكـان، وأي مكـان ؟! إذ خضع لاستراتيجية السجن، حيث العزلة والانطواء والسكون، حيث الشعور بالضّجر والملل وكل ما يوحي بآثار سلبيّة:

وردة: (....) أرجـوك أن تكـلمني .. لا أستطيـع أن أتحـمـل الصمت في هذا المكان .

ماذا أصابك ! لم تنظر إليّ ولو مرة واحدة . تلفلفت على نفسك وانعقد لسانك ... [2]

---

[1] — ونوس، سعد الله: مسرحية " طقوس الاشارات والتحولات "، ص١٨.

[2] — " المصدر نفسه "، ص٤٢.

مارس المكان ـ السجن سطوته على الشخصية كما هو ظاهر في المشهد السابق، أكّد الكاتب إبـراز جماليّة السجن وثوريته عنـدما جعـل المكـان يـؤدي دوراً أيـديولوجياً، فالنقيـب عبـد الله رجـل سياسة، والحالة النفسـية للسّجين السّياسـي أو سـجين رجـل السّياسـة تختلـف عـن السّجين العادي لاختلاف أساليب التعذيب الجسديّة والنفسيّة .

تنبثق أهمية الحديث عن السجن مـن حيـث الأثـر البـالغ الـذي يُـترك علـى أنَّـه بصـمة علـى الشخصية، فهي تعاني من إعادة بناء الذات، أو الصياغة من جديد؛ لأنّ السّجن السّياسـي مـن الأمكنة التي تفرض على الشخصية العمل بقوانينها وأنظمتها، أي أنّ المكان ـ السجن هـو الـذي يشكّل الشخصية، بعد أن كان الكائن يتحكم بالمكان وبنينته بحسب ما تقضـي مشـاعره، يقـول الباحث شاكر النابلسي: " كان الإنسان بفعله ومشاعره هو الذي يبني ويشـكّل المكـان، مـا عـدا السجن، الذي يعيد بناء الإنسان ويصوغه من جديد، حسب قوانينـه وأنظمتـه "[1]، في البدايـة (الأول) يكون الإنسان حر التصرف والفعل، ثم يصبح السجن هو سبب كل شيء/ فعل .

كما تمارس الشّخصية حفرياتها في المكان ـ السجن، حيث يتدبّر المفـتي أمـر السّجان، ويجـري عملية تبديلية بين الشخوص، يبادل بين الغانيـة وردة ومؤمنـة زوجـة عبـد الله؛ لينقلـب الأمـر عكسياً على عزت بك وعلى الزوجة الشريفة المتديّنة، يتبين ذلك في الحوار الذي دار بين المفـتي ومؤمنة :

المفـتي: لقـد دبّـرت السـجان، وكـل شـيء جـاهز . حـين يهـبط الليـل، سـنأخذك إلى السـجن، ونسـتبدلك بالغانيـة الـتي أمسـكوها معـه

مؤمنـة: والله إنّـه تـدبير لطيـف يـا مفتينـا . هـذه فكـرة لا تخطـر إلا للـدهاة مـن الرجال .

المفـتي: ونجاحهـا مؤكـد . سـتنقلب الورطـة علـى قائـد الـدرك، حـين يعلـم الـوالي والناس أنه قبض على النقيب وزوجته .

[1] ـ النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، ص٣١٧ .

مؤمنـــــة: وهـــــل الفـــــرق بـــــين الزوجـــــة والغانيـــــة طفيـــــف إلى هـــــذا الحـــــد !

المهم أن يشكل عليهم الأمر، وأن نباغتهم بوجودك في السجن . [1]

لقد أحدث المكان بالنسبة إلى المتلقي مفارقـة في وجـود الشخصيات، فقـد اتفـق البـاحثون علـى العلاقة بين الأمكنة والشخصيات، فمن خلال الشخصية يمكن أن نعرف مكان تواجدها، ونقيب الأشراف يعرّفنا منصبه القيادي على مكانـه الاعتيـادي، بينمـا نجـده في السـجن، كمـا أحـدث المكان ـ السجن بالنسبة إلى المتلقي بطاقـة تعريفيـة للشخصـية، حيـث يمكـن أن نعـرف طبيعـة الشخصية من خلال المكان. إنَّ تشكيل الفضاء المكاني الحـاوي للأحـداث لم يكـن منسـجماً مـع طبيعة الشخصيات، فمؤمنة زوجة نقيب الأشراف امرأة متديّنة، والسّجن مكان الشـبهات، فمـا الدلالة السّيميائيّة المتبادلة بين المكان والشخصية؟ لا شـك أنّ المكـان ـ السـجن، لمجـرد موافقـة الزوجة الشريفة دخوله شكّل تطوراً دلالياً، اتخذت الزوجة مـن المكـان انطلاقـاً للولـوج في حيـاة جديدة تتناسب مع المكـان. اسـتطاع ونـوس أن يوظّـف التقنيـة الدلاليـة في مسـرحيته، فكانـت الشخصية عاكسة للمكان، تحوّلت الزوجة الشّريفة إلى ألماسة الرّاقصة ذات الخصر الجميل الذي يعشقه كلّ من تمايلت بقربه حتّى المفتي، وهي لولا دخولها السـجن لمـا أصـابها هـذا التغـيير، فالسّجن ترك بصمته القاتمة على هذه الشخصية، السجن له دلالتـه السوسـيولوجية، فقـد أبقـى على عبد الله نقيب الأشراف منعزلاً منفـرداً؛ لأنّ المكـان ـ السـجن يشـير إلى انعزاليـة وانفـراد، وهي صفات سلبية توحي بسلبية الشخص، مـارس السـجن سـطوته علـى الشخصـية / الإنسـان السلبي .

ثمة تساؤلات كثيرة تطرح بخصوص محتوى هذا السجن في مسرحية ونوس، إنّه لسـجن غريـب يحوي فرداً من القيادات السلطوية، وامرأة مثقفة بأمور الدين وغيره، ثم أجْرِيَ تعديلٌ بالتبادل، يخرج نقيب الأشراف من السّجن؛ ليزج بعزت بك مكانه، فما التغيير الحاصل؟ وكيـف سـارت الأمور هكذا ؟ ولِمَ ؟. أسـئلة كـثيرة يطرحهـا الكاتـب في ظـل انهيـار الشخصـيات وانزلاقهـا إلى الهاوية، ويرى الباحث أحمـد العشـري " أنّ وظيفـة المسـرح السياسـي الحقيقيـة هـو أن يسـأل

[1] ـ ونوس، سعد الله: مسرحية " طقوس الاشارات والتحولات "، ص٣٥، ٣٦ .

الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر " [1]، فكان المكان ـ السجن هو المسرح الذي تدور فيه أحداث القهر، فقد أثار السجن تساؤلات كثيرة تتعلق بكينونة الداخل في المنفى، أقصد بالمنفى المكان، أي الانفصال؛ لأنّ السّجن يوحي بالغربة، والغربة تحمل أعلى سمات القهر والانفصال .

شهد المكان ـ السجن سلسلة من الإحباطات التي تزامنت مع صيرورة الكائن وهذه التغيرات في المكان أحدثت قيماً جمالية دلالية، تجاوز السجن بوصفه خلفية للأحداث، وتحوّل إلى شخصية صامتة تؤثر في درامية المسرحية، فالعلاقة بين السّجن، مكان في النص، والنص المسرحي علاقة بنائية، يكمل السجن بناء العمل الفني، والكاتب السوري انشغل في جعل مسرحيته تنبثق وفق دلالة المكان ـ السجن والفضاء الذي تجري فيه دينامية القوى الفاعلة .

أجرى السجن تغيرات في شخصية عبد الله أولاً، ثمَّ في شخصية زوجته مؤمنة ثانياً، وعزت بك ثالثاً، يمكننا توضيح ذلك وفق الجدول:

الشخصية	قبل السجن	بعد السجن	الدلالة السيميائية	مبدأ التقاطب
عبد الله	حبّ النساء والشهوات، والجري وراء الملذّات، العبث، اللهو، سوء الأفعال، قبح الخصال، شرير .	الانسلاخ من النفس كما تنسلخ الحية من جلدها، معاقبة الذات، التفكّر، إضاءة الرؤية الإلهية، حب الله، خيّر.	إيجابية	الانفتاح على العالم،الاتساع ، تحول من الضيق في الرؤية إلى الاتساع،وتحول العمل من شرٍّ إلى خير.

[1]- العشري، أحمد: مقدمة في المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٩، ص٢٠ .

مؤمنة	مؤمنة، مثقفة واعية، امرأة متدينة، بعيدة عن موطن الشبهات، أو أفعال السوء تفتخر بثقافتها وتدينها .	ألماسة، تعلّمت فنون الرقص، أصبحت حديث الناس، مدار الشبهات، تتسم بجسد شهواني تغري كل مَنْ تلاقي حتى المفتي، مسكونة بالفضائح، تفتخر بجسدها .	سلبية تناقض طبيعتها، لكنها تحرّرت من قيود البيت لتعيش في أفق رحب واسع الامتداد بطريقة عكسية.	هبطت من الأعلى إلى الأسفل، حول السجن انفتاحيتها الذهنية الخيّرة إلى انغلاق ذهني وتفكير مشؤوم .
عزت بيك	يعمل لصالح المفتي. رجل ذو تفكير متئد، ذكي لكنّه لم يحسب أنّ المفتي يمكن أن يخونه يوماً.	تخلى المفتي عنه، فقد عقله وأصيب بالجنون	سلبية العيش في حيز هندسي محدود الأبعاد.	انفصال وانقطاع عن الناس والمجتمع.

نسج السّجن خيوطاً حميمية مع شخصية عبد الله أعادت التوازن الداخلي للشخصية بعد الإخلال المفرط، كما نسج السّجن خيوطاً عدوانية مع عزت بك، إذ شكّلت بداية المعاناة لينعدم إحساسه بالزمن، وينقطع اتصاله مع العالم الخارجي، فيشعر بالغربة. يشكّل السّجن معادلاً موضوعياً لثيمة المنفى بالنسبة إلى عزت بك، أمّا مؤمنة المسيّجة بدال إيجابي في الظاهر / البيت، لا يلبث أن ينزاح / ينكسر دال الارتياح والانبساط عندما تدخل بديلة من الغانية وردة،

لتنفتح على عالم حلمت به يوماً . نستنتج أنَّ تأثير المكان في الشخص يـوازي تـأثير الشـخص في المكان، ويُرى أنّ تأثير المكان في الشخصية / الكائن يفوق تأثير الشخصـية في المكـان؛ لأنّ المكـان من سماته خلق الطبع، طبع الإنسان من ميزات المكان، ومزاجيته مستمدة من حيثيـات المكـان، والمكان هو الفطرة أو اللبنـة الأولى والركيـزة المـائزة للشـخص، سـواء في الأفعـال أو في اللـهجات والعادات الاجتماعية وما إلى ذلك من طقوس وشعائر مقتبسة من المكان الذي تخضع له، فلم تعد الشخصية في السجن " سيدة المكان بقدر ما هي خاضعة لسطوة المكان وعالمه المغرب، المتحرّر من الألفة والعادة " [1].

يمكن قراءة الجدول وفق المنطق الرياضي كالتالي:

عبد اللّه: ش١ ^ م ←——— انفصال عن الناس والخالق.

ش١ V م ←——— اتصال مع الخالق.

إنَّ البرنامج السردي لـ عبد اللّه في حال الاتصال بالموضوع أوجب عليه تحقيق البرنامج الابتعاد عن الخالق، فاتخذ وضعية الانفصال عن الناس أيضاً، كما أنّ برنامجه في حال انفصل عن الموضوع "وردة " وجنسها، جعل الشخصية في وضعية اتصال مع الخالق .

مؤمنة: ش٢ V م ←——— انفصال عن الرغبة .

ش٢ ^ م ←——— اتصال مع الرغبة وإشباع الرغبة .

إنَّ مؤمنة في حال عدم قبولها دخول السّجن تعرقل البرنـامج السـردي للمفـتي مـن جهـة، ومـن جهة أخرى تكبح رغبة جامحة ودفينة في أعماقها، ورفضها يعني انفصالها عن تحقيق الرغبـة، كما أنَّ قبولها دخول السجن مرهوناً بضمان الطلاق من زوجهـا بحسـب تعهـد المفـتي، وهـو مـا يحقق لها مصاحبة وردة وتعلم فنون الرّقص وتحقيق الرّغبة .

عزت: ش٣ V م ←——— الانفتاح

ش٣ ^ م ←——— الانغلاق

---

[1]- حسين، خالد: شعرية المكان، ص٣٩٦ .

إنَّ تحرك الشخصية / عـزت خـارج السجن، أي في حـال انفصـال عـزت عـن السجن اشـتغل بديناميكية حركت شخصية عبد الله مـن نقيـب للأشـراف إلى نقيـب للزّنـى، إلا أنَّ المعارضـين أوقفوا برنامجه السردي؛ ليجد نفسه في الزنزانة، فيفقد عقله، ويتهمه السّجان بالجنون .

سار الباحثون على نهج لطيف في تقسيم السّجن إلى سجن اجتماعي، يقوم على مبـدأ اسـتمرارية العدالة في الحياة الاجتماعية، وسجن آخر من نوع سياسي، ويسمى السّـجن السياسـي، ويمتـاز السّجن السياسي بنوع خاص من تعذيب المسجونين لا يعرف قساوتها إلا مـن عاناهـا، والقضـايا التي تؤطره تتعلق بالحكومة ـ السلطة ـ حيث يُزَجُّ الإنسان بشباك السّجن لمانعته من الاعـتراف بما هو محظور، أو رفضه القيام بفعلٍ أرادته، أو غير ذلك من الأسباب، ويعرّف أحدهم السّـجن السّياسي بأنّه " مكان يضع فيه المستعمر أولئك الذين رفضوا الرّضوخ، وخدشـوا حيـاء المعادلـة . ومن هنا اختلافه عن السجن الـذي يوضـع فيـه المجرمـون الـذين خرقـوا القـانون الاجتمـاعي، وهددوا أمن الناس وحياتهم. إنَّ سجن المجرمين مكان يضـمن للمجتمـع اسـتمرار الأمـن وسـيادة الأعراف الاجتماعية، ومن ثَمَّ فهو مكان للإصلاح، في حين يكون السجن السياسي مكاناً للتلـيين والإرضاخ وإعادة السياسيين إلى حظيرة المعادلة: التسلط — الرضوخ" [1] .

ثمة فرق بين السّجن العادي أو ما أسميه بالسّجن الاجتماعي والسّـجن السّياسـي القـائم بإنجـاز فعل الضغط على القوى الفاعلة فيـه، فهـو نـوع مـن الرّضـوخ لأمـر السّـلطة، والمسـرح السّياسـي السّوري يحتفل بمسرحية الاغتصـاب " لسـعد الله ونـوس " الـتي تحمـل هـذا النـوع " السّـجن السّياسي "؛ لأنّ الصهاينة المسـتعمرين مارسـوا أبشـع ألـوان الظلـم والاضـطهاد والتعـذيب علـى الفلسـطيني المعتقـل إسماعيـل الصـفدي، لم يكتـفِ الإسـرائيليون بحـبس الحريـة والتعـذيب الجسدي، بل عملوا علـى قهـره نفسياً باسـتخدامهم جسـد زوجتـه، إذ أقـاموا احتفـالاً سـاهراً لاغتصابها أمامه، نقتبس من المسرحية صوراً من تعذيب الإسرائيليين للسجناء:

إسحق: (...) إنّ اللغـة الوحيـدة التـي يفهـمـهـا هـؤلاء الهـمـج هـي الشــدة.

جدعون: (...) منذ فترة أتينا بزوجة أحـد المعتقلين، وأقمنـا حفلــة صاخبــة.

---

[1]- الفيصل، سمر روحي: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس ـ لبنان، ط٢، ١٩٩٤، ص٣١ .

لكن إسحق حاول أن يتفوّق في القسوة . أمسك شفرة وراح يشطب عانتها وثدييها.. ثم قطع حلمة نهدها الأيسر.(يقترب منها ومع الكلام يتنامى هياجه) كرزة حمراء دامية. حملها بين إصبعيه،ثم رماها بنفور وهلع. كان وجهه محتنقاً، وعيناه تبرقان في وميض يائس. الموسيقى صاخبة والدم يسيل مع انحناءات الجسد وحلمة نهدها كرزة حمراء ملقاة على الأرض . [1]

يبدو من المشهد أنّ شريطاً لغوياً متتابعاً من الأفعال اللاإنسانيّة ترتكب بحق السّجين السّياسي، أو المعتقل الفلسطيني، ليكشف الخطاب المكاني عن الوحشية والهمجية الخانقة للمعتقلين، نظراً لسطوة المكان وانعكاس دلالاته على الشخصية، حيث يتسم المكان ـ السجن بالسوداوية والغموض، حيث تطغى الوظيفة الإيهامية للمكان للتدليل على حقد الصهاينة العنيف للعرب / الفلسطينيين، ويجد السّجن صدى دلالاته في الواقع الفيزيائي الذي يحيل عليه بشكل قوي.

أمّا السّجن العادي أو الاجتماعي فخير ما يمثله سجن السّيدة لولو في مسرحية "من يقتل الأرملة" للكاتب وليد إخلاصي، لولو سيدة استغلت أنوثتها في غواية الأغنياء، وتزوّجت ثلاثة رجال أثرياء قتلتهم بكيدها ثمّ ورثت أموالاً طائلة، حتّى أحبّت جنباز ممثّل متمكّن في فرقة " عقارب الساعة الثلاثة"، استطاع أن يخلّص الناس من سطوتها واستغلالها و وضعها في السجن بعد محاكمة طويلة استغرقت مساحة نصية واسعة امتدت فصلاً كاملاً .

إنَّ استحضار دال السّجن يتطلّب استحضار أيقونة المحكمة، كل منهما يستدعي الآخر، والمحكمة تضم المتهمة والقفص والقضاة ومحامي الدفاع، وقد خصّص الكاتب فصلاً كاملاً لمحاكمة السّيدة لولو مبتدئاً بالادّعاء ومنتهياً بإطلاق الحكم:

---

[1]- ونوس، سعد الله: مسرحية " الاغتصاب "، ص٤٦، ص٧٢.

جاسر: محكمة الشعب ضد الأرملة لولو.

جنباز: (يدق بمطرقة القضاة) باسم الشعب، وفي ظل النظام والقانون تعقد جلسة مفتوحة لمحاكمة المتهمة لولو على جرائمها ومخالفاتها، فليتفضل الادعاء .

هدية: (تتجه إلى الصالة) حضرات القضاة أيها الشهود.

هذا أوان الشد....[1]

تؤدي هدية ـ وهي ممثلة في الفرقة ـ دور الادعاء، وتدّعي أنّ نقطة الاتّهام الأولى هي الغواية، بينما يقف سنسول ليكون محامي الدفاع عن المتهمة لولو، حيث يرفض التّهم ويبطلها في ظل غياب الأدلّة الكافية لإدانة المتهمة، فيشعر القاضي جنباز باليأس، فلا مدخلَ قانونياً لمعاقبة هذه الظاهرة المرعبة وأمثالها في الواقع الاجتماعي، عندئذٍ يلجأ إلى محكمة من نوع آخر، أساسها المنطق؛ لأنَّ الحقيقة بادية لكن من الصعوبة بمكان الوصول إليها:

جنباز: (يصرخ بقوة) لتعد المتهمة إلى قفصها، فنحن سنلجأ إلى قانون الطبيعة بعد أن فشلت القوانين المكتوبة في الحصول على الحقيقة .

جاسر: لتكن المحاكمة على أسس قبلية أو عشائرية.

جنباز: ليكن المنطق الفطري طاغياً على كل ما عداه.

جاسر: (معلناً على إيقاعات متسارعة) تعاد محاكمة المتهمة لولو.[2]

يتحول القاضي جنباز ليؤدّي دور محامي الادّعاء، وتتحول/تتحرك هدية إلى منصب القاضي، بينما ترجع المتهمة لولو إلى القفص، لتعيش حالة من العجز، وعدم القدرة على الفعل، أو التفاعل مع العالم الخارجي، سندها الوحيد هو محامي الدفاع سنسول. يرفع محامي الادعاء أقواله إلى القاضي (هدية) فتضجّ محكمة الشعب بحركة جمالية عادلة بمساعدة جنباز، أي

---

[1] – إخلاصي، وليد: مسرحية "من يقتل الأرملة"، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٦، ص١١٥.

[2] – المصدر نفسه، ص١٢٣.

بأقواله الكاشفة للشّر المتمثل بالمتّهمة لولو، وهذه هي وظيفة المحكمة، إظهار الحق وفضح الباطل وأعوانه في هذا المجتمع، فالكاتب يبيّن أنّ العدالة مزيفة أحياناً لدى القضاة في ظل غياب العنصر المساعد كالبراهين الثبوتية وغيرها، وهي بحاجة إلى أناس من هذا الشعب يعملون بمواهب وإرادة في سبيل توضيح أو إظهار ثيمة الشر، فالمحكمة هي المكان الأمثل الذي تسري فيه مجريات مثل هذه الأحداث، والكائن بالمقابل عليه أن يخضع لأوامر المكان ويركن إليها .إنّ المقابلة بين المكان ـ المحكمة / القفص وأعمال المتهمة يأخذ بعده الأنطولوجي لفعل القفص في نفس لولو، فالعملية استمرارية من القفص في المحكمة إلى السجن، المكان / النتيجة لفعل السيدة المتسلطة والمستغلة، فالمحكمة آية استحضار تفعل فعلها المباشر في نفس كل كينونة عدوانية، جاءت تلبية صادقة من الكاتب لدواعي الموقف وتأكيد الفكرة، المحكمة مكان مقدّس، لها دلالاتها التي تعرف بها، تعني الانفتاح على عالم سمواتي، وتنبع قدسية المكان من الميزان (ميزان العدل) شعار المساواة وإنصاف المظلوم ومعاقبة الظالم، تتخذه المحكمة رمزاً إشارياً لتوضيح عملها وتبني أفكارها، يبعث الأمل والتجدّد واستمرار الحياة للمتلقي المظلوم، في حين تشكل ثنائية ضدية من وجهة نظر المتلقي الشرير مثل لولو في المسرحية. تكشف المحكمة الرؤى الأيديولوجية للشخصية وتسجل شريط حياة الشخص المستقبلية بناءً على كمية الرّؤية ومدى المعرفة، فتؤثر سلباً أو إيجاباً في مستقبل شخصيته، بعيداً عن الحالة النفسيّة والشعوريّة للشخص، ذلك نظراً لأهمية الحكم الصادر عن القضاة ممثلي المحكمة.

سيميائيّة المغارة:

ارتبط المكان الجغرافي للمغارة ـ على الأغلب ـ بثنائية الريف / الجبل، حيث تشكّل مأوى للحيوانات والوحوش، تتّسع لتشمل أكبر عدد من الأبعاد السلبية، بما توحيه من عناصر الخوف والوحدة. والمغارة مكان يساعد المتلقي على توضيح الرؤية السردية في النص؛ لأنَّ دلالات المكان تقود المتلقي إلى استنطاق النص، لا سيما عندما يجعله الكاتب بوابة، عتبة دلالية، أي في العنوان، ليسهل مأمورية الدخول إلى أعماقه، كي يتلمس القارئ في الداخل" البنية العميقة " الأبعاد المختلفة للرموز، والوحدات الدلالية الخارجية الواقعة في المستوى الظاهري، ذلك عندما اتخذ الكاتب لؤي عيادة من " سر المغارة " عنوان المسرحية. إنّ وجود المكان ـ المغارة في العنوان

من شأنه أن يلقي الضوء على أهمية المكان، وأن يصبغ النص بألوان تحدّدها الوحدات الداخلية للمغارة. وإذا كانت دلالة المغارة سلبيّة في النص؛ فإنها كانت إيجابية منذ الأزل، إذ اتخذها الإنسان البدائي مأوى له، فكانت بيته في الغابة، تحميه من حرِّ الهاجرة، كما يستكين إليها أثناء العواصف وتساقط الثلوج. يتّخذ دال المكان ـ المغارة مكاناً منخفضاً؛ لأنَّها دهليز متشعّب، أو ترهة تنبثق من تضاريس الأرض في الغابة، أو تأخذ مقرها في أعلى الجبل كما في مسرحية عيادة، إذ جعل الكاتب الشخصية المحورية في مسرحيته تكتشف مكان المغارة:

علي بابا: ذهبت إلى الغابة واحتطبت، وبعد أن انتهيت من عملي ربطت حماري وأردت الاستراحة فتمددت، وفجأة أفقت على أصوات عالية وصهيل خيول، وصراخ ضاحك، فذهبت كي استطلع فإذا بعشرات الخيالة والعربات المحملة بالغنائم الوفيرة تقف أمام صخرة واقعة في الجبل الذي يحاذي النيل والغابة، وينادي فارس أعور يبدو أنّه قائدهم ويصرخ بالفر نجية، ثم يتبعه فارس آخر يصرخ بالعربية: افتح يا سمسم، ثلاث مرات، فينغلق الجبل ويدخل الجميع.[1]

للمغارة ثراء سيميائي في حياة شخصيات النص، حيث تخضع لثنائية أعلى ـ أسفل، فوق ـ تحت، العلو: أي الجبل، الجبل يمنح رؤية علوية ـ فوقية تتّسم بالكلية، وإلقاء النظر على الحيثيات الصغيرة، ومعرفة جزئيات الأشياء، لذلك يؤدّي الجبل مهمة الرصد، حيث يرصد الرائي من علو المكان التركيب الكلي، تعمل الرؤية التركيبية على إبراز علاقات المكان بساكنه على مختلف مستوياتها، وترصد حركة الشخصيات ضمن إطار بعد النظر، لوضوح الرؤية، على العكس من مبدأ التقاطب السفلي الذي يعدم هذه الرؤية ويمنعها، والكاتب يصرح بوجود المغارة في الجبل بشموخه، ووعورة الوصول إليه، لتكتسب المغارة قيماً مضاعفة، حيث تجعل من يسكنها في مأمن؛ لأنَّ جغرافية المكان " واقعة في الجبل " تساعد في تأمين الحماية. كما ترتبط

---

[1] – عيادة، لؤي: "سر المغارة "، ص٨١ .

المغارة بالحالة النفسية للشخصية، تأوي إليها للهروب من الواقع، وتوفير الراحة النفسية والطمأنينة. لكنّ مغارة عيادة في النص من نوع مختلف،حيث تشطح بخيال المتلقي إلى أمكنة التكهن والسحرة، فهي المغارة الحلم، جاء وصفها من الكاتب على لسان علي بابا، لتؤدّي في درامية الحدث ارتباطاً وثيقاً بهذه الشخصية، إنّها مغارة مغلقة بصخرة كبيرة لا تفتح إلا بكلمة سرٍّ من العربية وأخرى من الفرنجية، وتبعاً لتعدُّد مدلولات الدال الواحد، فإنّ دلالة المغارة، سلباً أو إيجاباً، مشتركة بين شعبين عربي ـ إفرنجي، يؤسّسان ربطاً تكاملياً، إذا صرخ أحدهم بالعربية، كما فعل علي بابا بعد مغادرتهم، فإنَّ الصخرة لا تتزعزع، تبقى مطبقة على المغارة، وكذلك الفعل العكسي للطرف الثاني، ثمة إذاً مواثيق شديدة بين الفرنجة والعرب، كانت المغارة وطريقة فتحها، إحدى البروتوكولات المصكوكة بينهما، وهي مكان اجتماعهم، يلتقي فيها عشرون رجلاً من العرب، وعشرون رجلاً من الفرنجة، يجتمعون فيها للقيام بعملية تخزين المسروقات. إنّ ظلمة المغارة إشارة إلى الظلم الذي لحق بأهالي المدينة في ظل الحكومة المتآمرة، لتتّخذ المغارة دلالات سياسيّة وتاريخيّة قاتمة، أثبتتها العلاقة بين الشخصيات من جهة، وعلاقة الشخصيات بالمكان من جهة ثانية، حيث تكتسب المغارة قيمتها من الكائن الإنسي في علاقة تبادلية بين الطرفين، يؤثر كلُّ طرف بالآخر، فيتكون النوع السلبي للمغارة من الكائن الذي منحها صفته، فتشكلت أبعادها وفقاً له؛ لأنّ " وجود الأمكنة موضوعياً لا يرتبط بالوجود الإنساني، ولكن القيمة ـ الثقافية خصوصاً ـ التي يكتسبها المكان هي إنسانية بحتة، فالإنسان قادر على منح الأمكنة والأشياء قيمتها وأبعادها الذهنية والماورائية، وقادر على تغيير ملامحها وتشكيلها وفق أنماط مختلفة، وقادر أيضاً على ابتداع بعض أنواعها "[1]، فكانت المغارة في النص من النوع السلبي، " المكان المعادي "، حازت على أبعاد سلبيّة جرّاء فعل عصابة "الأربعين حرامي"، بالإضافة إلى الدلالة الكبرى، أي طبيعة المكان ـ المغارة، المكان المعادي، التي تفصح بدلالاتها أيضاً عن طبيعة ساكنيها، وطرائق تفكيرهم، سواء أكانت مأوى للوحوش الحيوانية أم الوحوش الإنسية، إنّ هذا التداخل بين الشخصية والمكان من شأنه أن يشكل

[1] – صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧، ص١٣٦.

الرؤية النفسيّة والاجتماعيّة والأيديولوجية [٢]؛ لأنَّ المكان ـ المغارة ـ " لا يظهر إلا من وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه"[٣]. إنّ اختراق الشخصيات " العصابة" للمكان يؤدي ولادة ثنائية بين الكاتب والمكان المعادي، ويؤدي ذلك بدوره إلى ظهور المكان ــ المغارة كشخصية محورية في النص، تمتلك عملاً أساسياً ووظيفة بنّاءة، حيث تتكثّف الدلالة من خلال الوشائج الكائنة بين المغارة، وعناصر العصابة التي اخترقتها. الأمر الذي أضفى من عتمة المغارة، وجعلها السر الذي تدور حوله حركية الأحداث وتنقُّل الشخصيات. المغارة هي الصورة المتخيَّلة لعالم السلطة في زمن انهارت فيه القيم، واشتغل الحكام بأيديولوجية متبناة من سلطات مسيطرة . توحي لنا المغارة بالخروج عن الإطار الطباعي ـ الخروج عن الدلالة النصية للكتابة ـ وإسقاط مجريات أحداثها على الواقع الخارجي المحكوم بالتعسُّف والاضطهاد والظلم .

إنَّ اكتشاف علي بابا للمغارة هو اكتشاف لسرِّ العلاقة بين العرب والفرنجة أولاً، والخليفة العربي الحاكم ورعيته ثانياً؛ لأنّ سرَّ المغارة هو سرُّ العنوان الفرعي للمسرحية " عصابة الأربعين حرامي"، والعنوان الفرعي يتولّى مهمة تفسير العنوان الرئيسي وتوضيحه، وتتّضح العلاقة بين المكان ـ المغارة والعصابة، وتحديد هويتهم الانتمائية أكثر، في خطاب علي بابا التالي:

علي بابا : اكتشفت مكان اختفاء العصابة عندما كنت أحتطب ،

فهم يختفون في مغارة تقع عند العقدة الثانية للنيل شمال

القاهرة، واكتشفت سرهم..فالعصابة مكونة من جنود يتبعون

للفرنجة وجنود الحاكم شاور مباشرة .[١]

لقد باتت المغارة المكان الذي يلتقي فيها بعض الأفراد من الدولتين العربية ـ الإفرنجية، وأصبح للمغارة مكانة مهمة في توثيق العلاقة" السّر" ، ومد حبل الوصال بينهما، وفضح هذه العلاقة أو السّر يعني قطع ذاك الحبل وتزعزع الأوضاع السياسية والاقتصادية، وتتّضح خيانة الحكام العرب بإرسال الخليفة من أتباعه ليقتل علي بابا:

---

[٢] – انظر: حسين، خالد: شعرية المكان، ص١١٦.

[٣] – بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص٣٢.

[١] – عيادة، لؤي: "سر المغارة "، ص١٤٦.

علي بابا: بعد أن أخبرتهم بسرّ المغارة أرسلوا خلفي جنديين ليقتلاني .

إنّهم خونة يا عم مسعود .[1]

لذلك أمر الوزير شاور ـ باتفاق مع الخليفة ـ الجندي١، والجندي٢ أن يقضوا على علي بابا؛ لأنَّه يستودع في جعبته هذا السّرُّ الخطير، وتبدو أهمية القضاء على علي بابا عندما يؤكّد شاور أنّه سيقتل الجنديين، ويقطع عنقيهما إذا لم تُنفذ عملية القتل:

شاور: عنده سر كبير يجب أن يموت معه...إنّه سر المغارة، سركم .

جندي ٢: أمر مولاي .

شاور: وإن عدتما دون ذلك، فعنقكما هو الذي سيطير..

جندي ١: وهل فشلنا في مهمة سابقة يا سيدي ؟ [2]

لكنَّ عملية القتل باءت بالفشل، عندئذٍ رأى الخليفة ووزيره أنّ أمرهم سينكشف، ولعبتهم التآمرية مع الفرنجة ستتّضح، فبادر الوزير لإلقاء خطبة سياسيّة يشرح فيها الوجه الآخر للمغارة، وتحديد مساعي عناصر المغارة، إذ صرَّح بأنّهم يعملون من أجل الشعب، وأنّ علي بابا شاب أهوج خائن، سينال العقاب العادل على مرأى من أعين الناس، ليكون عِبرة لغيره، عِبرة لمن يرى الحق ويفصح عنه أو يدافع عنه:

شاور: في بداية كلامي أنصحكم بترك السياسة لأهلها، ولإثبات صحة هذا الكلام سأشرح لكم مثالاً واحداً فقط ..وهدفه نصيحتكم بترك السياسة اسمعوا: نحن..أي مولانا الخليفة وأنا نؤمن بسياسة الأمر الواقع، وبصراحة لقد ضحت مصر بالكثير من أجل العرب، فإلى متى يكون ذلك ؟ إننا لسنوات طويلة قاتلنا الفرنجة فلم نجد إلا الفقر والإملاق والموت، فإلى متى ؟ ولذلك اتبعنا فيما بعد سياسة الحياد التي تعرفونها،

---

[1] – عيادة، لؤي: "سر المغارة "، ص١٣٦.

[2] – المصدر نفسه، ص١١٠.

وكـــل ذلـــك مـــن أجـــل رفــاهيتكم، مـــن أجـــل إنهـــاء هـــذه الحـــرب اللعينـــة الـــتي قتلـــت أولادكـــم، مـــن أجـــل مصـــر وحـــدها رفعنـــا لـــواء الحيـــاد، والحيـــاد يتطلـــب الاتصـــالات .. لـــذلك كانـــت المغـــارة، أمـــا أن يـــدعي شـــاب أهـــوج مثـــل هـــذا المصـــلوب بـــأن الأربعـــين حرامـــي هـــم أصـــحاب المغـارة فهـذه خيانـة وهـذا الأمـر كشـف لسياسـتنا فعناصـر المغـارة عبـارة عـن مـــراقبين مـــن الطـــرفين لا أكثـــر، وقـــد أخفينـــا ذلـــك عـــنكم لكـــي لا يثـــور المتطرفـــون، ولكـــي لا يصـــل ذلـــك إلى أسمـــاع شـــيركوه الشـــامي .. هـــل فهمـــتم، فـاتركوا السياسـةواتركونا نعمـل بهمـة لصـالحكم .. مـن لديـه سـؤال حـول هـذا الموضوع فليطرحه ..[1]

أنكر شاور أنّ "الأربعين حرامي" هم أصحاب المغارة، وادّعى أنّ المغارة هي مكان سياسي، تجري فيه مراقبة أحوال الشعب، حيث يجتمع عناصر من الطرفين العربي والإفرنجي فيها خفية عن أنظار الناس للعمل بما فيه صلاح الرعية والمجتمع، غيّر شاور الدلالة السلبية للمغارة ـ في خطابه ـ إلى دلالة إيجابية، انتقلت المغارة من مكان معادي إلى مكان أليف، واختفاء المكان المعادي وراء المكان الأليف هو اختفاء لشخصية شاور والخليفة حاكم البلاد. مثّلت المغارة في الخطاب السابق وحدة دلالية تحمل معنى تضادياً، تشكّلت في مبدأ التقاطب الثنائي: المعادي= الأليف، وتدلُّ على الرقة والقسوة، الحياة والموت، تأخذ هذه الثنائية بين الخليفة والمكان الأليف شكلاً معقّداً؛ لأنّها تقابل بين الواقع الخارجي من جهة؛ وما يدور في مصر / القاهرة من جهة أخرى، من حيث النهب والسرقة والدّمار، لكنّنا سرعان ما نكتشف كنه هذه العلاقة بواسطة ثنائية لطيفة هي الواقعة بين: علي بابا / والمكان المعادي. يمكننا الآن إسقاط الدلالة السّيميائيّة للمغارة على الجدول الذي يوضح كنه البنية الدلالة التقاطبية، ومدى ارتباطها بالشخصية، علي بابا ـ شاور والخليفة، كما يلي:

[1] – عيادة، لؤي: "سر المغارة "، ص١٦٠.

المكان	الشخصية	الدلالة السيميائية	التقاطب المكاني
المغارة	علي بابا	سلبية	الموت / الانغلاق
المغارة	السـلطة ، يمثلها الخليفة وشاور	إيجابية	الحياة / الانفتاح

كانت المغارة المكان الذي تتّحد به الذات مع الواقع ، فانبنت الدلالة السّيميائيّة لها وفق وجهة نظر الشخصية المخترقة للمكان. بالنسبة إلى الخليفة ينشأ تقابل جديد بين مكان موضوعي يمثل الواقع الفيزيائي " المكان المعيش "، ومكان داخلي يمثّله زمن الفعل، أي أنّ حفريات/تأثيرات العصابة في المكان ـ المغارة صيّرت الدلالة إيجابية ـ لصالح الخليفة ـ في سبيل تحقيق برنامج سردي مضاد، هو ما تيقنه الفاعل الحقيقي / علي بابا فكانت المغارة بالنسبة إليه ذات رؤية سلبية ودلالة قاتمة، توقظ الشعور بالرّهبة والخوف، أشبه بالموت القادم من بعيد.

وهكذا نخلص إلى المساجلة التالية:

إنَّ المغارة بواقعيتها وبحلمها، تجعل الخيال يحلق بالرؤية ليكتشف أنّ المسرحية صياغة جديدة لحكاية علي بابا في رصد تشابك / تعالق متين بين التراث والمعاصر، القديم والحديث، فالكاتب يستمد من التراث الإنساني ما يبني عليه / وفقه خلفية للنص " المسرحية"،حيث لم يجعل التراث المحض / الخالص إطاراً للأحداث، تعلّق بالماضي في وصفه المستفيض للمغارة، والطقوس التي شهدتها " تفتح بكلمة سر هي: افتح يا سمسم "، لكنّه أضفى حيوية على النص بالجديد، وهو سرده علاقة الأخوة، علي بابا وقاسم شيخ كار التّجار، أو أبناء الحي. أبقى الكاتب أبعاد المكان ثابتة (المغارة / فتحها / إغلاقها) لكنّه حوّر في علاقة الشخوص، وقربها من المكان

الفيزيائي للتدليل على توقه الشديد وإيمانه بواقعية الحدث، لما للمغارة من أثر جمالي تاريخي، من حيث تداخل الأحـداث وبنـاء الحكايـة، فضـلاً عـن الدلالـة الكـبرى للمغـارة وهـي الشـعور بالخوف، ربما يكون نتيجة سيطرة العتمة واختفاء النـور، أو لخصوصـية فـتح الصـخرة المطبقـة عليها، الأمر الذي جعل لها مكانة مختلفة من باقي الأمكنة الماثلة لكينونتها .

سيميائيّة الأمكنة الاختياريّة:

أولاً: سيميائيّة البستان / الحقل :

تتجلّى في مسرحيات بعض الكتّاب السّوريين أماكن أقرب إلى الحياة الريفية من المدينة، وهي ذكر البستان، فالبستان مكان يملأ رقعة واسعة من الأرض، تمتد لتشمل أشجاراً كثيرة، مختلفة الأنواع، يشكل اجتماع هذه الأشجار فضاء البستان:

شهرزاد: ودخلوا البستان فوجدوا الأعناب مختلفة الألوان، الأحمر كأنه ياقوت، والأسود كأنّه ابنوس، والأثمار صنوان وغير صنوان والأطيار تغرد بأعذب الألحان على الأغصان، والأشجار وارفة الظلال، أينعت أثمارها، ومن كل فاكهة،المشمش حموي ولوزي، والبرقوق كأنّه لون الحسان، والزهر كأنّه اللؤلؤ والمرجان، والبنفسج كأنّه الكبريت دنا من النيران، وضحك ثغر الأقحوان، والنرجس.....[1]

ينقلنا منظر البستان إلى عالم ميتافيزيقي، فالمنظر بألوانه المتداخلة مع بعضها، وأصوات الطيور وترنمها يشرح الصدر، ويزيل الغم والهم، ويحول الحالة النفسية والشعورية للكائن إلى الدلالة الإيجابية، فالبستان أقرب ما يكون مأوىً للتفسُّح ومكاناً لخلود الروح، أو الهروب من العالم الواقعي المعيش لرغبة ما وسبب ما، إذ كثيراً ما يتّخذه الكائن العاشق ملجأً لممارسة طقوس الحب؛ لأنّه كثيراً ما يبتعد عن أمكنة السكنى وازدحام الناس، ويُشعر بالطمأنينة والراحة. يمارس البستان دلالاته السيميائية وفق مبدأ التقاطب المكاني: قريب / بعيد؛ إذ إنّ المكان القريب من الناس ينشغل بالألفة غالباً بسبب طبيعة المكان، والعكس صحيح فالمكان البعيد عن الناس

---

[1] – قلعجي، عبد الفتاح: مسرحية "اختفاء وسقوط شهريار "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٧، ص١٠٣ .

يدبُّ فيه الرعبُ في النفوس، ويضيّق الصدور، من حيث العزلة والانطواء على الذات، فضلاً عن كونه مكاناً لتجمُّع العصابات وقطاعي الطرق، إلا أنّ هذه الثنائية الضديّة بالنسبة إلى البستان تتألق بخروجها عن المألوف وتفتيت صفة التدليل المعتادة، حيث تنبثق الدلالة النصية للبستان لتؤلّف من البعيد محوراً تلتقي على نقاطه صفات أليفة، وتنشأ علاقات حميمية تواصلية في اتجاهاته المتعدّدة والمتشظية الدلالة. هكذا نجد أنّ المشهد المكاني السابق " ينحاز إلى البعيد ويعلي من شأنه ويضمر المكان القريب بوصفه سلباً، فالدلالة النّصيّة لا تتشكّل في الواقع إلا كصدى لعوامل النص وصراعها وتناقضاتها واختلافاتها "[1]. إذا كان البستان مؤلّفاً من مجموعة أشجار، فما هي الدلالة السّيميائيّة للشجرة؟.

تنوّع الشجر الموجود في البستان كما تنوّعت ثماره، فمنها" الأحمر كأنّه ياقوت "، إنّ اللون الأحمر له دلالته المائزة عند العشاق من بين الألوان، يدلُّ على نقاء الحب وصخبه. أمّا الشّجرة بجذورها العميقة الممتدّة في التربة فهي رمز التشبُّث والصمود، والبقاء أبداً مهما حصل من تغيرات. ينفتح دال الشجرة على مدلولات إيجابية، بإسقاطها دلالاتها على المحبين نجد قوة الحب وديمومته؛ لأنّ الشجرة " علامة التّطور الحيوي والدوام، بل والأبدية. وتربط السماء والأرض وترمز إلى البعث والخلود (....) ويحس العاشقان اللذان يحفران قلبيهما متشابكين على شجرة من أشجار الغابة" [2]. إنّ ما يميّز البستان من الغابة أنّ الغابة تمتدُّ على مساحة شاسعة، بينما البستان يكون مؤطّراً جغرافياً، له تخوم واضحة المعالم، يبتعد عن أمكنة السكن مسافة ليست

بالكبيرة، على العكس من الغابة التي قد تبتعد عن أمكنة السكن مئات الكيلو مترات.

إذا كان المتداول أنَّ المكان ـ البستان يبتعد عن أمكنة السكن الرئيسية مسافة ما،ــ وربما لا يبتعد ـ؛ فإنَّنا نجد أنَّ الكاتب خالد محيي الدين البرادعي يجعل من البستان مكان إقامة في مسرحيته الشعرية "الزهرة والسيف ":

المرأة: تقدر أن تنشئ قصراً أجمل مما في الأحلام ويكون

[1] ـــ حسين، خالد: شعرية المكان، ص١٨٩.

[2] ـــ داكو، بيير: تفسير الأحلام، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٥، ص٣٦ .

القصر هنا في حقلك،أنت به سيّده وأنا فيه أميره.[1]

يُسْتَشَفُّ من المشهد المكاني السابق أنّ البستان أو الحقل هو مكان للسَّكن، يختزل بناء القصر داخله جماليّات المكان الرّيفي، فالابتعاد عن الناس، وبناء القصر من شأنهما أن يجعلا من البستان مملكة لعاشقين، لموقعه الأثير من جهة، ولدلالاته الأيديولوجية من جهة أخرى، فأمسى البستان مكاناً تُمارس فيه طقوس العشق بحرية وانفلات، فالعاشق " هشام " هو سيّد البستان والقصر معاً، وتتوّج المرأة فيه لتؤدّي دور الأميرة، نظراً لأهمية العلاقة الأليفة التي تنشأ بين المرأة وهشام. يكتنز البستان دلالات مثقلة بالمعنى، توحي بالاكتمال والحب، والتركيب الإنسي الحميم؛ لأنَّ القصر بيت، تحدّثنا عن دلالاته الحميمية في تقديم الأمن والطمأنينة لساكنه، لذلك تشترط المرأة لعقد زواجها أن يُبنى القصر في البستان :

المرأة: من أشراطي قصر تنشئه في حقلك

بين صفاء الضوء ولغة الطير

بين نسيم الحقل وأكمام الزهر .[2]

إنَّ الوقوف الوصفي على حيثيات القصر بهذه الوحدات الدلالية المتخيّلة يشعرنا بأنّه (القصر) يستمدُّ جماليّاته من الطبيعة المكانية ـ البستان، وشحن جماليات القصر وغرابته مستمدة من جمال المكان وغرابته. وعملية تشييد القصر في البستان هي عملية تغييريّة لجأ إليها الشّخص ليعزّز سلطته على المكان، والإنسان لا يغير الطبيعة إلا عن قصد مباشر ورغبة ملحّة، فالبستان بامتداد مساحته يستحضر ثيمة الحذر، وعندما بُني القصر داخله استغنى الكائن عن الاحتياطات الخارجية المربكة، وحاز البستان على الألفة من محتوياته البيت / القصر "، لذلك اقترنت قيمة المكان بمحتوياته "[3].

يبثّ الكاتب في المشهد المكاني السّابق الإحساس النّفسي /الداخلي ليضفي على البستان جماليّة تنتقل من المستوى السطحي له إلى بنيته العميقة، وتكتمل جماليّة البستان بوجود المرأة، التي تعدّ

---

[1] - البرادعي، خالد محيي الدين: مسرحية " الزهرة والسيف "،دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، ١٩٩٦، ص١٥٢.

[2] — المصدر نفسه، ص١٥٧.

[3] – زايد، عبد الصمد: المكان ودلالاته، ص٥٩ .

عنصراً جمالياً أساسياً، منح الكاتب المكان قيمته وأبعاده الذهنية والماورائية، إذ إنّ البستان لم يعد مجرد إطار خارجي يحوي مجموعة من الأشجار، بل اكتسب أبعاداً اجتماعية ونفسية، تمخّضت عنه ملامح أمومية .

ازداد المكان ـ البستان خصوبة بوجود الأنثى (المرأة) التي ما تنفك تفتك بالأخوين؛ ليجد كلّ منهما أنّه بحاجة ماسة لملامسة المكان في ظل التواصل الجسدي .

يتحرك خطاب المرأة عبر ثنائيات الواقع / الخيال، وإذا ما توغلنا في عالم النص عبر تقاطب الداخل / الخارج نصل إلى نقطة التلاقي بين الذكورة والأنوثة، مع الإشارة إلى أنّ الاقتران محال، فالمرأة في النّص هي خيال ووهم للرجل، وهي تستخدم الرجل مساعداً للوصول إلى الكنز (موضوع / برنامج المرأة) .

لم تعكس ملامح المكان بالنسبة إلى " هشام " الحالة الاجتماعية والاقتصادية، فليس المقصود من بناء القصر في البستان إظهار الغنى المادي، بل الغنى النفسي القائم على روح الرومانسية، يشعر هشام بوجود نوع من اللجوء اللاشعوري من ألفة البستان، بينما الموضوع الذي تسعى إليه المرأة / الوهم / السراب يتمخّض عن خصوصيّة ماديّة تتمثّل في استخراج الذهب من البستان، هذه العملية بحاجة إلى أمن وبعد عن الخوف؛ لذلك وجدت من الضروري أن تقيم القصر لما له من أهميّة تمثّلت في الذاكرة الشعبية، يوحي بالترف والغنى ويجعل مَنْ يسكنه في أمان داخلي وطمأنينة نفسية. إنّ المتأمل في المشهد السّابق، ومن خلال الدوال (صفاء الضوء ولغة الطير ونسيم الحقل وأكمام الزهر ...الخ) يجد أنّ المكان ـ الحقل هو عالم متخيّل يسعى الكاتب إلى بثِّ الروح فيه؛ ليثبت في المكان المعاش (المكان الفيزيائي). إنّ إسقاط صفة متخيّلة على واقع فيزيائي من شأنه أن يذهب بالذاكرة الخالدة إلى حيوية المتخيّل وجماليّته، فالبستان مكان فسيح وجميل، ولُطف المكان ونقاء هوائه يُشعر المرء وكأنه في الجنة؛ لأنّ صورة البستان تلك تستدعي العيش ما وراء الطبيعة، الإقامة في البستان تستقطب الإقامة في عالم ميتافيزيقي، يضفي جماليّات إضافيّة على الواقع الفيزيائي، إذ فضلاً عن الحرية والانفتاح على جماليّة السكنى فإنّه يعد ـ البستان ـ مكاناً للتّنزّه والترويح عن النفس، وما هذا وذاك إلا لإستراتيجيته الدلالية، ليغدو البستان بؤرةً مكانيةً في جذب الناس إليه من الريف

والمدينة، كما يستقطب فضاؤه الواسع الحيوانات لترتع في ميدانه، فالكاتب وليد إخلاصي جعل من البساتين مسرحاً لصغار الأفاعي :

الشاب: لم أر ثعباناً من قبل.

الرجل: في طفولتي كنّا نلهو بصغارها التي تمرح في البساتين .....[1]

تنبثق أهمية البستان سيميائيّاً من حيث دلالته على الحرية والشعور بالراحة والطمأنينة من جهة، وتدلُّ حيوية المكان ـ البستان على تلك العلاقة التواصلية مع الكائن، حيث تفيض بأمارات التجدّد والإخصاب من جهة أخرى. فعلاقة الكائن مع المكان / البستان علاقة اندماج وتآلف في مختلف حالات الكائن النفسيّة والاجتماعيّة، فالبستان كالبحر في دلالاته الواسعة، وكيفية نظر الشخصية إليه، يواجه الإحساس بالاغتراب والخوف والاضطراب في امتداد مساحته، كما يغذي الروح بالأمان والدّفء لحظة نظر الكائن المفعمة بالأمل والحنان والاستبشار بالحياة المستقبلية الخصبة. ويمكن وضع الجدول المكاني لمعرفة الدلالة السيميائيّة للبستان ومدى انسجام الشخصية معها وفق مبدأ التقاطب المكاني كالآتي :

المكان	الشخصية	الدلالة السيميائية	مبدأ التقاطب المكاني
البستان	الساذجة والمتسلطة	إيجابية	الداخل / الخارج

إنَّ الدلالة السيميائية للبستان في أغلب حالاتها إيجابية، تشتغل على المحور التقاطبي داخل / خارج، أي إنّ وجود الجسد داخل البستان من شأنه أن يعتدّ بدلالات البستان التي تتأتى له في البنية العميقة للبستان، الداخل تأكيد استمرارية الحياة، وهذه الثنائية: الداخل / الخارج تومئ

[1] ـ إخلاصي، وليد: مسرحية " من يقتل الأرملة "، ص١٤٣.

بأنّ الشخصية بالنسبة إلى المكان ـ البستان تتحدّى الموت وهـي كائنـة داخلـه؛ لأنّ الدلالـة العميقـة للبستان هي التثبيط والتشبُّث بالحياة الهادئة البعيدة عن الفوضى والضوضاء، القريبة من الخيرات، فالبستان ـ وهو مكان ـ وميض يتوهج، وسرعان ما يستفيق الكـائن ليجـد نفسـه إزاء فعـل البسـاطة والبراءة. إنّ سلطة البستان تمارس سطوتها الدلالية الإيجابية الخانقة للعطب، فالبستان هو الطبيعـة بأشجارها وثمارها، وصفائها وهوائها.

ارتبط المكان عند البرادعي بالموضوع المعالج، إذ سعى الكاتب إلى أخـذ المسـاندة مـن المكـان بالضـغط والتكثيف أو التجريد. لتحديد المراد ـ "موضوعه " ـ من الأمكنة اتبع خطوتين إجرائيتين:

الأول: المكان السردي. والثاني: المكان الوصفي. نلاحظ على المكان ثباته ـ بشكل عام ـ في ثيمـات جماليّة تجمع بين دلالة الراحة والشعور بالأمل وثبات العزيمة والإرادة الصلبة، وهي ثيمات نجـدها تحتـل حيـزاً مكانيـاً لهـا ضـمن المشـهد، استشـفّت هـذه الجماليّـة المكانيّـة للبسـتان مـن الفـاعلين الاجتماعيين الذين يتحركون فيه ويشغلونه، حتى بات المكان / البستان منظومة علامات تعتمد على الاعتباطية في إنتاج الدلالة، وترى السيميائية أنّ سيرورة إنتاج الدلالـة المكانيـة مرتبطـة إلى حـدٍّ مـا بالشخوص، حيث يحوز البستان أهميته من خائضي المكان والمغامرين فيه.

سيميائيّة المقهى:

يعدّ المقهى من أمكنة الإقامة الاختيارية، حيث يستقطب النـاس علـى مختلـف أعمـارهم وأعمـالهم، فهو مكان منفتح يتميّز بالاتساع، ويحقّق الصفة التواصليّة سلباً أو إيجابـاً، بحسـب طبيعـة عمـل مَـنْ يأوي إليه، فقد يرتاده الكتّاب والشعراء، وقد يكـون مكانـاً لتجمُّـع حثالـة المجتمـع الـذين يتعـاطون المخدرات، أو العاطلين عن العمل، وغير ذلك مما يفترضه مثل هذا الحيِّز المكـاني. تجـدر الإشـارة إلى أنّ المكان الذي يوجد فيه المقهى يؤدي دوراً مهماً في تحديد هوية رواده، فقد شاع أنّ المقهى الريفـي، أو مقهى الأحياء الشعبيّة في المدينة ـ (في أحد الشوارع أو في السّاحات العامّة) ـ هـو مكـان يسـتقطب الناس لسماع القصص من الحكـواتي، والترويـح عـن الـنفس، وتمضـية الوقـت، لـذلك يكـون سـاكنوه مؤقتين، وقد يشكِّل محطة مهمّة للإبداع عند الشعراء والنّقّاد المبدعين. لكنَّ المقولة الأكثـر شـيوعاً هـي أنّ المقهى يقلّ تواجده في الرّيف، ويكثر في المدينة، حتّى أصبح من المظـاهر المدينيـة، علـى الأغلـب، فقلّما نرى في القرية مقهـى؛ لأنّ القريـة مكـان ضـيّق، صـحيح أنّ فضـاء القريـة واسـع، لكـنّ النـاس

محدّدون، والضيق هو ضيق سكاني، والناس تكاد تعرف خصوصية بعضها، بينما اتساع المدينة، واحتواؤها على أناس من أمكنة مختلفة ساعد على نشر هذا اللون المكاني فيها، ليمارس وظيفته الانفتاحية بين طبقات المجتمع على الرغم من اختلاف هوياتهم ورغباتهم: " إنّ المقهى كمكان جمالي، يعتبر(كذا) علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثقافي "[1] في المجتمع، يؤدي الوظيفة التواصلية بين مختلف الأجناس والميول أو الاتجاهات، ينشئ تصوُّراً ذهنياً عن الكون السفلي الذي يمثله، فالمقهى يعجُّ بالشخصيات المتداخلة الأجناس " الثقافية والاجتماعية" يحوي تجار المخدرات والعاطلين عن العمل، كما يحوي الرجال الذين بلغوا من الكبر عتياً، ولا يخلوا من الشبّان الطموحين، يجلسون للتأمّل في الحياة المستقبلية. يعيش المرء في المقهى وفق مبدأ التقاطب الدلالي؛ لأنّ المقهى يحوز جماليّاته في الثنائيات الضدية: معادٍ / أليف، الكبير/ الصغير، الحسن / الرديء.

تختلف أشكال المقاهي في المسرح السّياسي السّوري، وطرق تقديمها، فمنها المقهى الشعبي الذي يرد ذكره في مسرحية ونوس " أحلام شقيّة" على لسان الكاتب يقول: " **كاظم وفارس يجلسان في ركن منزوٍ من مقهى شعبي. كاظم يرتدي ثيابه العسكرية**"[2]، لم يتعمّق الكاتب بسرد مواصفات المقهى، ولم يقدّمه للقارئ إلا من خلال هذا اللّون " مقهى شعبي " اتخذت الشخصيتان " كاظم وفارس " كينونتهما في " ركن منزوٍ " من المقهى بعيداً عن تزاحم الناس، نظراً لخصوصية الحديث المتبادل وسريته، علماً أنّ فارس وكاظم يعيشان في بيت واحد، فما الدّاعي لإجراء الحديث في المقهى؟ إنّ المقهى يؤمّن للشخصية أن تذكر أحاديثاً لا تستطيع أن تذكرها في البيت أو في أي مكان آخر، نظراً للرّاحة النّفسيّة التي يهيئها المكان ـ المقهى. فقد أجري في المقهى تنظيم لعملية قتل المستأجر الجديد في بيت فارس بالاتفاق مع كاظم بعد وشاية فارس له عن سوء نية المستأجر، والشّبهات التي تدور حول زوجته:

كاظم: أيها العجوز ..هيئ نفسك عند منتصف الليل .

---

[1] — النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، ص١٩٥ .

[2] — ونوس، سعد الله: مسرحية " أحلام شقية"، ص٨٤.

وما دام هناك قيل وقال ، فلن يبيت هذه الليلة في البيت.

فارس: هكذا يكون الكلام ...حيّى الله الرّجال .. ستجدني معك ،

وإلى جانبك . والمهم أن نتخلص من هذا المحتال .

كـــاظم: إذن موعدنا الليلة .

فــارس: ستجدني جاهزاً .

(ينهض كاظم ويغادر المقهى، بينما يسترخي فارس متلذّذاً برشف نرجيلته) [١].

إذا أخذنا بآلية الوظيفة الاشتمالية للمقهى من النّص السابق، وجدنا أنّ المقهى يمتاز بأبعاد سلبيّة، ومعانٍ غير مستحبة، أصبح هو المكان المحطة التي تنطلق منها أفعال القتل، إذ عكس المكان الحالة النّفسيّة والشّعوريّة للشخصية في علاقاتها المتشابكة، يريد فارس التخلُّص من المستأجر؛ لأنّ زوجته ادّعت أنّه ابنها، فتغيَّرت معاملتها معه من جهة، ومن جهة أخرى يشكِّل وجوده في البيت خطراً على كاظم يهدِّد زوجته، مما شكّل عند الطرفين رغبة جامحة في التّحرُّر من المخاوف، والانطلاق بأداء الفكرة التي اتخذت من المقهى بؤرة مكانية تأسّست وتبلورت فيه، ينفث المرء همومه في المقهى للهروب من الواقع المؤلم الذي تعيشه الشخصية، وللتخلُّص من الوحدة، وقد يستأنس الجالس فيه بالناس في ذهابهم وإيابهم، إذا وجد المقهى مطلاً على أحد الشوارع، أو يستأنس باحتساء الشاي وشرب النرجيلة، كما فعل فارس عندما بقي وحيداً، بعد أن غادر كاظم، تراه يتلذّذ بالنرجيلة. يصف علي عقلة عرسان في مسرحيته" عراضة الخصوم " الشّكل الخارجي للمقهى، أو جغرافية المكان، ويتطرّق إلى وصف ما يدور في كنهه " داخله ":

" وعلى الناصية الرئيسة مقهى واسع تنتشر مقاعد الزبائن وطاولاتهم في داخله، وأمامه على الرصيف، وعلى الجهة المقابلة من الساحة يظهر جانب من مقهى آخر. مجموعة من الناس يجلسون .. بعضهم يلعب الورق، وآخرون يلعبون الطاولة، وقسم يدخّن " الشيشة، النرجيلة" . وهناك بعض الأشخاص من الذين جلسوا على المقاعد القريبة من الرصيف

---

[١] – المصدر نفسه، ص٨٩.

يشربون الشاي ويراقبون المارة ولا يفوتهم أن يعلّقوا على النّساء المـارات.. ويسـمعوهن بعـض كلمات الإطراء فيحظون أحياناً بابتسامة ...".[1] .

جاء وصف المقهى من قبل الكاتب بأنّه مكان يؤلف تكثيفاً نصياً، ممـا يقودنـا إلى عـدّه الفضـاء الطبيعي والرمزي الذي يختزن زخم أحداث النص" المسرحية " بهذه المشهدية الدّالـة، حيـث يـؤدي المقهى وظيفة إنتاجية النص، ومنه ـ مـن المقهـى بوصـفه الفضـاء المميّـز للسّـارد ـ تنبثـق التمظهـرات الخطابية لبنيته السّطحية " مكوناته الوصفية "، فالمقهى بؤرة مركزية يحافظ على منظوره الرؤيوي من وجهة نظر المتلقي، إذ إنّ الكاتب كان حريصاً على هندسة المعنى انطلاقاً من حيثيات المكان ـ المقهـى بما يحمله من دلالات سياسية وسوسيولوجية، يصف أحوال الناس وأفعالهم داخله، ومـن النـاس مَـنْ يجلس على المقاعد المطلّة على الشارع، يشربون الشاي، ويحدّقون بالنسوة اللواتي يمـررن مـن أمـامهم لإسماعهم بعض الكلمات الجميلة :

أبو علي: (بمرح وهو يمسح المنضدة).أهلاً بك . ما تأمرون ؟! طلباتكم؟!

(في هذه الأثناء تمر فتاة جميلة من أمام المقهى...على الرصيف)

ظافر: ضحكة من عيونك .. تسلم لي يا..يا أبا علي.[2]

هؤلاء الأشخاص اتخذوا مـن المقهـى مكانـاً لتمضـية الوقـت والتّسـلية، اختلفـت التّسـلية مـن شخص لآخر كما يرى الكاتب، فبعضهم يلعب الطاولة أو الورق أو ...الخ، ويأتي بعضـهم إلى المقهـى للتزوّد بالأخبار، حيث يتناقل الناس الأخبار، وفي المسرحية يسمع ظافر أخبار سيّئة عن سيناء:

ظافر: في هذا المقهى آفات.دجال يخزي دجالاً بالتلفيق.

يا ستار. عهد ملعون .. مذموم. من أيام ....

لا أجلس في هذا المقهى، إلا تأتيني الأخبار.

أسمع تعليقات تترى مثل الكذب .

شيء لا يعقل .. لا يفهم .. مثل الكذب .

---

[1] – عرسان، علي عقلة: مسرحية " عراضة الخصوم"، الأعمال الكاملة ،ج١، ص٣٤١.

[2] – عرسان، علي عقلة: مسرحية "عراضة الخصوم"، ص٣٤٢.

مَنْ يعطي هذي الأخبار؟! باعوا سينا....[1]

لكنَّه يسمعها من أحد رواد المقهى، الأمر الذي يجعله لا يصدق ما يُقال، لعدم ثقة الناس بعضهم ببعض، فكل إنسان قادم من مكان. وفي ظلِّ الحديث عن علاقة المقهى برواده "الشخصيات"، نستطيع أن نسجّل أنّ طبيعة عمل رواده في علاقاتهم الاجتماعية تقذف بالمكان ـ المقهى بعيداً عن الريف، وساكني الرّيف، كما تؤسِّس ـ الشخصيات ـ خصوصية المكان ـ المقهى المدينية، فتنشأ صورة المقهى وتغلبها السّمات السّلبيّة، فالمدينة تشكِّل مركز جذب الشخصيات غير المعروفة ولا المألوفة. إلا إنَّ الأمر ليس بهذه الخصوصية والشمولية في المسرح السّياسي السّوري، فسعد الله ونوس يبني المقهى في مسرحيته " الأيام المخمورة " في فضاء القرية، بعيداً عن المدينة، بل يجعل من المقهى مكان انتظار للقادمين من المدينة :

سرحان : عجيب .. ما الذي جعلك تختار هذا المقهى البلدي ؟

عدنان : وما له المقهى! هنا تعودت أن انتظر صديقي شامل السيروان،

الذي سيأتي من دمشق بعد قليل .[2]

يصرح مشهد المقهى السابق بأنّه مكان انتظار، يجلس فيه سرحان لتمضية الوقت، ينتظر صديقه شامل ريثما يصل من المدينة/ دمشق. قدّم الكاتب المكان ـ المقهى في درجة من البساطة "المقهى البلدي " يحمل القيم الأيديولوجية للشخصية" شخصية عدنان "،وله ـ المقهى ـ من الأهمية بمكان في التعبير عن مشاعر الكائن، ومدى فهمه للحياة، وكان هذا التقديم من الكاتب مفعماً بالروح الإيجابية، أي الدلالة الإيجابية للمقهى، وإيصال الصيرورة الإنتاجية للمكان إلى المتلقي. فالمقطع السابق يحتوي تكثيفاً إيجابياً لطبيعة المقهى المستمدّة من الشخصيات، كما يدخل المتلقي عالم العمل الداخلي للمكان. قدّم ونوس المكان ـ المقهى في هذه المسرحية تقديماً موشىً بالبساطة، بهذا الوضع ليؤكد المفارقة الشاسعة بين مقهى القرية والمقهى المديني، التي نرجح أنّ سببها الأساسي هو الطبيعة التكوينية للشخصية، حيث تداخل المكان مع الشخصية، وغدا المكان جزءاً من الكينونة الإنسانية، وعنصراً متغيراً بتغيير الطبيعة الإنسانية "طبيعة الشخصية "، فلم يعد للمكان طبيعته الدلالية

---

[1] – المصدر نفسه، ص٣٤٨.

[2] – ونوس، سعد الله: مسرحية " الأيام المخمورة "، ص٤٨.

الاستقلالية، إذ طالما تنشئ الشخصية حفرياتها في المكان المتواجدة فيه؛ لأنَّ أشياء المكان تشكِّله وتحدّد ماهيته.

الخاتمة:

في نهاية هذا البحث لا يسعنا سوى محاولة تكثيف أهم النتائج التي تم التوصل إليها ، نذكر من هذه النتائج ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ ما يأتي:

١ـ إنّ النظرية السيميائية نظرية نقدية شاملة، ومنهج بحثي في الدراسة، حيث تضم مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية، على الرغم من تأخر ظهورها على الساحة النقدية.

٢ـ اتّضح من خلال الدراسة أهمية الفلسفة والمنطق عند بورس في التحليل السيميائي، إذ اعتمدت المنهجية السيميائية على العلامة في مقاربتها للنصوص، وعمدت إلى استخلاص المعنى بالنظر إلى البنية السطحية و البنية العميقة.

٣ـ إنّ شبكة العلاقات التي تنشأ بين مرسلٍ ومتلقٍ تخضع لوظائف دلالية علاماتية، أي تستخدم العلامة في وجهيها المتلاصقين " الدال والمدلول "، اهتمت السيميائية بدراسة الدال ومدلولاته في استخراج المعنى.

٤ـ العنوان كائن لغوي، يعدُّ مفتاح النص، إلا أنّه مخاتل شديد المراوغة، قد يخاتل رؤية المتلقي، وقد ينصاع لرؤى النص الداخلية.

٥ـ يؤدي العنوان مع النص وظيفة الوصل،في عملية استبدالية تكاملية بينهما، حيث يحيل أحدهما على الآخر ويفسره.

٦ ـ يمارس العنوان سطوته على القارئ من حيث الإغراء والغواية، لموقعه الاستراتيجي المهم في الأعلى، فهو مثير سيميائي بصورة مكثفة، مكتنز الدلالات، يجد صدى محمولاته الدلالية في المتن؛ لأنَّه من بنية العمل الفني، ويفصح عن النص، ولكن لا يكشف بصورة كلية، يبقى دخول جسد النص شيئاً أساسياً لِلَملمة الفحوى، يجمل العنوان المضمون ولا يفصّل. نستطيع وصف العنوان بأنّه عنصر بنيوي سيميائي، يتخذ صورة الدال في وظيفته الإشارية، أي في عملية التدليل.

٧ـ إنّ للعنوان بالنسبة إلى الخطاب النصي عامة، والسياسي خاصة من الأهمية بمكان من حيث أنطولوجيته وتداوليته، إذ إنَّ النص لا يمكن أن يتداول دون العنوان الذي يترأسه. والمسرح

السّياسي السّوري يتمتع بأهمية العنوان فيه، بالقدر الذي يكون فيه العنوان عنيفاً مؤثراً يزداد تداوله، ويتّسع انتشاره.

٨ـ إنّ الأسماء في الفن المسرحي هي إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصية في أغلب الأحيان، وتساهم في تعميق وجودها الفني. فالأسماء لها دلالات في رسم مسار الشخصية، فهي غير متوافرة عشوائياً أو عن غير قصد، إذ أصبح الاسم مميّزاً للشخصية، محمّلاً بمجموعة من الدلالات، يشكل إحدى السمات المميزة للشخصية المسرحية بطيقة موجزة.

٩ـ إنَّ الإنجاز السيميائي في مجال دراسة الشّخصيات تحقق على يدي غريماس الذي خطا خطوات عملاقة على طريق فهم الشخصية، ووضعها في المنظور السّيميائي ليرصد حركتها وتتابعها في النص .

١٠ـ نتج جرّاء دراسة الشخصيات من منظور سيميائي معرفة أنماط الشخصيات بطريقة جديدة بعيدة عن الكلاسيكية، تبيّن من خلال الأنماط التي درست إمكانية دراسة كل نوع معين من الشخصيات على حدة ضمن مجالها العلائقي، أي دراسة الشخصيات المساعدة مثلاً ضمن رؤى المرسل أو الكاتب، كما يمكن دراسة نموذج معين من الشخصيات كالمرأة مثلاً أو شخصية المناضل، إضافة إلى إمكانية دراسة أنماط الشخصيات السّت مجتمعة في النموذج العاملي الذي يبيّن تحريك الشخصية وفق الدور التي تقوم به، فالمرسل قد يتحول إلى مرسل إليه، والمساعد يتحول إلى معارض، والفاعل يتحرك إلى خانة المرسل إليه ويحل المساعد مكانه وهكذا ...، هذه القوى الفاعلة ليست بالضرورة أن تكون شخصيات بشرية، بل يمكن أن تكون أفكاراً مجردة، وأشياء مادية، وقيماً ومشاعر وكائنات و مؤسسات و جماداً و حيوانات...الخ.

١١ـ عالم المعنى الواقعي للشخصية يتمثل في أفعالها ضمن إطار النموذج العاملي الذي يصح استخدامه على شتى مجالات الفن الأدبي" رواية، مسرحية، قصة .. ".

١٢ـ على مستوى المكان، تبيّن أنّ المكان الفني يختلف عن المكان الفيزيائي، إذ إنَّ الأمكنة في الفن هي أمكنة ورقية، تحاول أن تحاكي الواقع، ويختلف المكان المسرحي عن المكان الفيزيائي بأمرين:

أولهما: أنّ المكان المسرحي هو مكان تخيلي/ متخيّل، لذلك يكون للخيال، والذاكرة الثقافية دورهما في بنينة المكان هندسياً، كما يتحكم الكاتب في إعطاء أبعاد المكان، بينما في المكان الفيزيائي لا يؤدّي الخيال دوراً ولا يتدخل أصلاً؛ لأنَّ الواقع يفرض ذاته، وليس بمقدور الشخص أن يبتعد عن عالمه الذي يعيش فيه .

ثانياً: المكان المسرحي يتمتع بكونه مكاناً لغوياً، فالأحرف الطباعية على فضاء الورق هي المؤسس الوحيد للمكان المسرحي، والكاتب يسعى إلى جعل المكان المسرحي واقعياً بذكره أمكنة واقعية حقيقية كأن يذكر بأنَّ الحدث وقع في مدينة دمشق العاصمة السياسية لسوريا، والكاتب للنص المسرحي بإحالته إلى أمكنة من الواقع المعيش يوهم المتلقي بواقعية مسرحيته، على الرغم من محدودية مساحتها اللّغويّة الورقية .

١٣ـ تنبثق أهمية المكان من شموليته، فالحركة لا تتم بمنأى عن المكان، والمكان لا معنى ولا قيمة له دون تلك الحركة التي تشغله، وقد يتأثر المكان سلباً أو إيجاباً وفقاً لتحريات الأشخاص داخله.

١٤ـ للمكان وظيفتان: الأولى تقليدية كلاسيكية تُؤسس في داخلها مجريات الأحداث ، أي أنّ المكان هو الساحة التي يتطلبها العمل حتى تكتمل جزئياته .

والثانية وظيفة توالدية: تجاوز فيها المكان وظيفته الكلاسيكية، أي خلفية الأحداث، وأصبح المكان جزءاً سيميائياً من المسرحية، له دلالاته المغلقة والمفتوحة المتعلقة بطبيعة المكان، ولا تقصر وظيفته الموسومة بالتوالدية عن وظيفة العنوان أو الشخصية في تحريك سيرورة المسرحية؛ ليجد المكان أصداء فعله الدلالية بأنَّه أصبح مكوناً من مكونات النص الأدبي، وتتمتع هذه الوظيفة بالبعد البنائي للمكان في تعالقه مع مكونات النص الأخرى التي تحتاج المكان بالقوة، من هنا تتأتى الأهمية الإستراتيجية للمكان، أي من وظيفته التوالدية المتّسمة بالطابع البنائي .

١٥ـ إنّ صورة المكان في الفن المسرحي مختلفة عن باقي الفنون الأدبية، حيث يستقطب الكاتب أمكنة مسرحياته من الشخصية في دخولها وخروجها من أمكنة أخرى وإليها، وبذلك نلمس غياباً واضحاً لوصف المكان في البنية الدرامية.

١٦ـ ينشأ المكان ضمن مجموعة من التقاطبات المكانية، حيث تساهم في بنينته جرّاء وحدات تؤسس طبيعة المكان، وتدخل في استقطاب وظيفته.

١٧ـ إنّ صورة المكان تعكس نفسية الشخصية، كما يساهم المكان في اختيار شخصياته.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

- القرآن الكريم.

١ـ أبو معتوق، محمد: مسرحية " الأرض الوعرة "، ثلاث مسرحيات، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٢.

٢ـ إخلاصي، وليد: مسرحية "من يقتل الأرملة"، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٦.

٣ـ البرادعي، خالد محيي الدين: مسرحية "الزهرة والسيف"، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٦.

٤ـ بلبل، فرحان: مسرحية" الجرة والقاضي" الأعمال الكاملة، مج(٤)، دمشق: دار حوران للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٣ .

٥ـ ....: مسرحية " لا ترهب حد السيف "، مج٣ ....

٦ـ ....: مسرحية " تأخرت يا صديقي "، ....

٧ـ حميدان، محمود جميل: مسرحية " الصولجان و .. السلطان يا مولاي "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٢.

٨ـ السباعي، مراد: مسرحية " شيطان في بيت "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط،١٩٩٠.

٩ـ صمودي، مصطفى: مسرحية " الشمطب يعود من جديد "، مسرحيات " الشريط"، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٧.

١٠ـ ....: مسرحية " الشريط"،...........

١١ـ عقلة عرسان، فتيّح: مسرحية " العاصفة "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٦.

١٢ـ عرسان، علي عقلة: مسرحية "الغرباء"، الأعمال الكاملة؛ المسرحيات في جزءين، دمشق: دار طلاس، ط١، ١٩٨٩.

١٣ـ ....: مسرحية " زوار الليل"...

١٤ـ ....: مسرحية "عراضة الخصوم"......................................

١٥ـ عدوان، ممدوح: مسرحية " لو كنت فلسطينياً "، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.

١٦ـ ....: مسرحية " صوت سيدة "،...

١٧- ....: مسرحية " الغول (جمال باشا السفاح)"، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٦.

١٨- عصمت، رياض: مسرحية " ليالي شهريار"، دمشق: دار الأنصار، د.ط، ١٩٩٤.

١٩- عيادة، لؤي: مسرحية "سر المغارة " أو علي بابا والأربعين حرامي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٨٨.

٢٠- قلعجي، عبد الفتاح: مسرحية "اختفاء وسقوط شهريار "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٧.

٢١- الكاتب، محمد جهاد: مسرحية " كركوز وست الحسن "، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠.

٢٢- الماغوط، محمد: مسرحية خارج السرب، دار المدى، د.ط، ١٩٩٩.

٢٣- ونوس، سعد الله: الأعمال الكاملة، مج (٣)، دمشق: دار الأهالي، بيروت: دار الآداب ط١، ٢٠٠٤.

٢٤- ....: مسرحية " يوم من زماننا "، بيروت — لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٧، ٢٠٠٥.

٢٥- ....: مسرحية "ملحمة السراب"، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٢.

٢٦- ....: مسرحية " منمنمات تاريخية "، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٠.

٢٧- ....: مسرحية " أحلام شقية "، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٧، ٢٠٠٥ .

٢٨- ....: مسرحية " الاغتصاب "، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٥.

٢٩- ....: مسرحية " الأيام المخمورة "، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.

٣٠- ....: مسرحية " طقوس الإشارات والتحولات "، بيروت ـ لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٣، ٢٠٠٥.

- **ثانياً: المراجع:**

ـ المراجع العربية:

١ـ ابن مالك، رشيد: السيميائيات السردية، عمان دار مجدلاوي، ط١، ٢٠٠٦.

٢- ....: السيميائيات السردية، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.

٣- ابن غنيسة، نصر الدين: فصول في السيميائيات ، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط١، ٢٠١١.

٤ـ البازعي، سعد ـ الرويلي، ميجان: دليل الناقد الأدبي، لبنان ـ بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢.

٥ـ بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي: بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.

٦ـ بصل، محمد إسماعيل: قراءة سيميائية في مسرح سعد الله ونوس (نصوص التسعينيات نموذجاً)، منشورات دار الأهالي، ط١، ٢٠٠٠.

٧ـ بلبل، فرحان: النص المسرحي، الكلمة والفعل، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٣.

٨ ـ بنكراد، سعيد: " السيميائيات :مفاهيمها وتطبيقاتها "، سورية ـ اللاذقية: دار الحوار، ط٢، ٢٠٠٥.

٩ـ..............: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً، عمان الأردن: دار مجدلاوي، ط١، ٢٠٠٣.

١٠ـ بوطاجين، سعيد: الاشتغال العاملي، " دراسة سيميائية " لرواية " غداً يوم جديد" لابن هدوقة، الجزائر: منشورات الاختلاف، د.ط، أكتوبر، ٢٠٠٠.

١١ـ الجاحظ: الحيوان، الجزء الأول، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الأسرة، د.ط، ٢٠٠٤.

١٢ـ الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٩٨.

١٣ـ جمعة، حسين: في جمالية الكلمة، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٢.

١٤ـ حبيلة، الشريف : تحليل الخطاب الأدبي ، عالم الكتب الحديثة، إربد/ الأردن ، ط١، ٢٠١٢.

١٥ـ حسين، خالد: " شعرية المكان في الرواية الجديدة "، الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، كتاب الرياض، العدد ٨٣، ط١، أكتوبر ٢٠٠٠.

١٦ـ..............: شؤون العلامات: من التشفير إلى التأويل، دمشق: دار التكوين، ط١، ٢٠٠٨.

١٧ـ..............: " في نظرية العنوان " مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق: حلبوني، دار التكوين للنشر، ط١، ٢٠٠٧.

١٨ـ الحلواني، عامر: في القراءة السيميائية، دار جوان، د.ط، ٢٠٠٥.

١٩ـ حليفي، شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ط١، يناير ٢٠٠٥.

٢٠ـ حمودة، حنان محمد موسى: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجاً، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦.

٢١ـ خمري، حسين: نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧.

٢٢ـ الدليمي، منصور: المكان في النص المسرحي، إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩.
٢٣ـ سعد الله، محمد سالم: "مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي"، الجرجاني نموذجاً، الأردن ـ إربد: عالم الكتب الحديثة، ط١، ٢٠٠٧ .
٢٤ـ شاهين، أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠١ .
٢٥ـ صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات، ط١، ١٩٩٧.
٢٦ـ عبد الله، إبراهيم: معرفة الآخر، بيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، د.ط، ١٩٩٠.
٢٧ـ العبيدي، حسن مجيد: " نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية "، ابن سينا نموذجاً، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٧ .
٢٨ـ العجيمي، محمد ناصر: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، طرابلس: الدار لبيضاء، ط١، ١٩٩٣.
٢٩ـ عزام، محمد: مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دمشق: منشورات دار علاء الدين، ط١، ٢٠٠٣.
٣٠ـ............... : شعرية الخطاب السردي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٥.
٣١ـ العشري، أحمد: مقدمة في المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ١٩٨٩.
٣٢ـ عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، الكويت: مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٢.
٣٣ـ عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٨.
٣٤ـ غنيم، غسان: المسرح السّياسي في سورية (١٩٦٧– ١٩٩٠)، دمشق: منشورات علاء الدين، ط١، ١٩٩٦.
٣٥ـ فضل، صلاح: في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ٢٠٠٧.
٣٦ـ.............: علم الأسلوب والبنائية، القاهرة: دار الكتاب المصري، مج٢، ط١، ٢٠٠٧.
٣٧ـ الفيصل، سمر روحي: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس ـ لبنان، ط٢، ١٩٩٤.
٣٨ـ قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، إربد: مؤسسة حماده ودار الكندي، ١٩٩٨.
٣٩ـ............ : سيمياء العنوان، عمان، د.ط، ٢٠٠١.
٤٠ـ لحمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٠.
٤١ـ الماوردي، علي بن محمد:" أعلام النبوة "، لبنان ـ بيروت: دار إحياء العلوم، ط١، ١٩٨٨.

٤٢ـ مجموعة من المؤلفين: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، (مدخل إلى السيميوطيقيا)، إشراف: نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم، القاهرة: دار إلياس العصرية، ط١، ١٩٨٦.

٤٣ـ مجموعة من المؤلفين: السيميائية والنص الأدبي، الملتقى الوطني الأول "ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها " الذي انعقد في بسكرة، الجزائر: جامعة محمد خيضر، منشورات الجامعة، ٧ ـ ٨ ـ نوفمبر ٢٠٠٠.

٤٤ـ المسدي، عبد السلام: ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفية)، تونس: مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، د.ط، ١٩٩٤.

٤٥ـ مفتاح، محمد: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠.

٤٦ـ الموسى، خليل: قراءات في الشِّعر العربي الحديث والمعاصر، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٠ .

٤٧ـ النابلسي، شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤.

٤٨ـ النصير، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦.

٤٩ـ نظيف، محمد: ما هي السيميولوجيا، المغرب: الدارالبيضاء، د.ط، ١٩٩٤.

٥٠ـ اليافي، نعيم: " جمال باشا السفاح "، دراسة في الشخصية والتاريخ، اللاذقية: دار الحوار للنشر، ط١، ١٩٩٣.

٥١ـ يوسف، أحمد: الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، بيروت ـ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥.

المراجع المترجمة إلى العربية:

١ـ إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، بيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، د.ط، ١٩٩٢.

٢ ـ بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المغرب ـ الدار البيضاء: دار توبقال، ط٣، ١٩٩٣.

٣ ـ ....: المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، المغرب ـ مراكش: دار تينمل، د.ط، ١٩٩٣.

٤ـ باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٧.

٥ـ بيار، غيرو: السيمياء، ترجمة: أنطوان أبو زيد، لبنان ـ بيروت، منشورات عويدات، د.ط، ١٩٨٤.

٦ـ تشاندلر، دانيال: " أسس السيميائية"، ترجمة طلال وهبه،المنظمة العربية للترجمة، ط١ بيروت، تشرين الأول٢٠٠٨.

٧ـ جيرو، بيير: علم الدلالة، ترجمة: منذر عياشي، دمشق: دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، د.ط، ١٩٩٢.

٨ ـ داكو، بيير: تفسير الأحلام، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: وزارة الثقافة، ط١، ١٩٨٥.

٩ـ دولودال، جيرار: السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، سوريا / اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٤.

١٠ـ ديكرو، أوزوالد ـ سشايفر، جان ماري: " القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان "، ترجمة: منذر عياشي، بيروت ـ لبنان: المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٧.

١١ـ شولز، روبرت: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، بيروت ـ لبنان: المؤسسة العربية، د.ط، ١٩٩٤.

١٢ـ ف . ر . بالمر: علم الدلالة، إطار جديد، ترجمة: صبري إبراهيم السيد، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٢.

١٣ـ كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، المغرب: دار توبقال للنشر، ط٢، ١٩٩٧.

١٤ـ كورتيس، جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمة: جمال الحضري، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٧.

١٥ـ لوتمان، يوري: سيمياء الكون، ترجمة: عبد المجيد نوسي، بيروت ـ الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي، ط١ ، ٢٠١١.

١٦ـ مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، ترجمة: سيزا قاسم، المغرب: الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨.

١٧ـ مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة:أدمير كورية، دمشق: وزارة الثقافة، د.ط، ١٩٩٧.

١٨ـ مجموعة من المؤلفين: الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حُزَل، أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠٢.

١٩ـ وليامز، جيمس : ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة، ترجمة: إيمان عبد العزيز،المجلس الأعلى للثقافة،ط١، ٢٠٠٣

٢٠ـ ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ـ مبارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.

المعاجم:

١ـ البستاني، بطرس: محيط المحيط، بيروت ـ مكتبة لبنان، طبعة جديدة ١٩٨٣.

٢ـ ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط١، ٢٠٠٠.

٣ـ الفيروزأبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط،تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة،ط٨، ٢٠٠٥.

٤ـ فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.

المراجع الأجنبية **باللغة الفرنسية:**

- Les références étrangères :

1 - Le Hoek : description du Narchante, préliminaire à une théorie du titre du nouveau roman. Un nouveau roman hier et aujourd'hui problèmes généraux, Paris II. G. E. 1982.

المجلات والدوريات:

١ـ اصطيف، عبد النبي: الآخر في نقد غالب هلسا، مجلة الموقف الأدبي، ع(٢٧٢)، ١٩٩٣.

٢ـ اصطيف، عبد النبي: الدراسة الأدبية، مجلة الموقف الأدبي، ع(٢٩٣)، ١٩٩٥.

٣ـ تاوريريت، بشير : مفاتيح ومداخل النقد السيميائي، الموقف الأدبي، ع (٤٥٦)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب,٢٠٠٩

٤– تفادي، السيد: السيميوطيقا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة عالم الفكر، مج(٣١)، ع(١)، ٢٠٠٢.

٥ـ حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع (٤٦)، عام ١٩٩٢.

٦ـ حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج (٢٥)، ع (٣)، ١٩٩٧.

٧ـ الخضراوي، محمد أحمد: سيميائية التسمية (قراءة في الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء)، مجلة الفكر العربي المعاصر، في البدء كانت اللغة ع (١٠٤ ، ١٠٥)، بيروت، ١٩٨٨.

٨ـ خمري، حسين: ما تبقى لكم: العنوان والدلالات، مجلة الموقف الأدبي، ع (٢١٥، ٢١٦)، دمشق، ١٩٨٩.

٩ـ ريكور، بول: " إشكالية ثنائية المعنى"، ترجمة: فريال غزول، مجلة ألف، ع(٨)، ١٩٨٨.

١٠ـ زايد، عبد الصمد: المكان ودلالاته، حولية الجامعة التونسية،ع(٢٩)، تونس، ١٩٨٨.

١١ـ الزواوي، بغورة: العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج (٣٥)، ع(٣)، مارس٢٠٠٧.

١٢ـ الصفدي، مطاع: الفكر بما يرجع إليه وحده (سؤال العتبات)، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع (١٠٢، ١٠٣) بيروت ، ١٩٨٨.

١٣ـ عروي، محمد إقبال: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلـة عـالم الفكـر، مـج (٢٤)، ع (٣)، ١٩٩٦.

١٤ـ العماري، محمد التهامي: سيميائيات المسرح: نشـأتها وموضـوعها ووضـعها الإبسـتمولوجي، مجلـة عـالم الفكر، مج (٣٣)، ع (٢)، أكتوبر ـ ديسمبر ٢٠٠٤.

١٥ـ فاخوري، عادل: حول إشكالية السيميولوجيا(السيمياء)، مجلة عالم الفكر، مج (٢٤)، ع(٣)، ١٩٩٦.

١٦ـ لحمداني، حميد: عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مجلة علامـات في النقـد، مـج(١٢)، ع (٤٦)، جدة، ٢٠٠٢.

١٧ـ محمد، نديم: مسرح فرحان بلبل، مجلة الحياة المسرحية، ع(١٩، ٢٠)،١٩٨٢.

الفهرس

الفصل الثّالث:

سيميائيّة الشّخصيات